

Albrecht Dürer

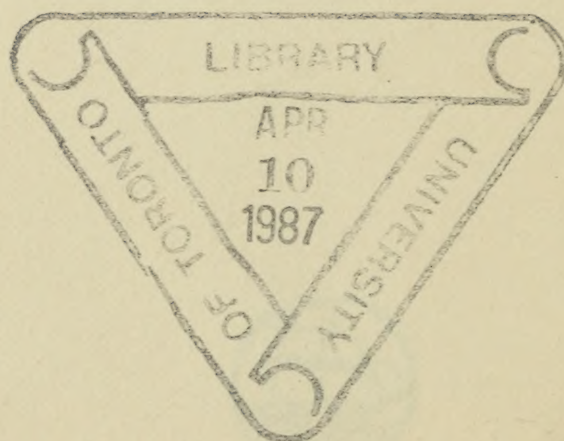
Von

E. Waldmann



Mit 80 Vollbildern nach Gemälden

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1916



Dem Kunstfreunde

Oscar Schmitz in Dresden

in herzlicher Verehrung

zugeeignet

Vorbemerkung

Ein Katalog, der alle über Albrecht Dürer veröffentlichten Arbeiten verzeichnete, würde heute rund 1500 Nummern enthalten. Angesichts einer derart riesigen Dürerliteratur bedarf jede neue Arbeit über dieses Thema, soweit sie nicht eine Spezialuntersuchung oder einen Beitrag zur Forschung bringt, einer Rechtfertigung und einer Erklärung.
Die berühmten Dürerbiographien, die von Thausing oder die von Springer, sind, obwohl für die Wissenschaft immer noch höchst wertvoll und unentbehrlich, doch in zu vielen Dingen veraltet und überholt, als daß sie heute von nichtwissenschaftlichen Lesern noch rein genossen werden könnten. Andre wieder, wie die von Zucker und die von Bürkner, entbehren eines genügenden Abbildungsmaterials, und allen insgesamt haftet die für heutige Bedürfnisse etwas verwirrende Art der Disposition an, daß sie immer abwechselnd einige Seiten Lebensgeschichte und viele Seiten Kunstgeschichte und dann wieder einige Seiten Lebensgeschichte usw. bringen. Das klassische Dürerbuch aber, das von Wölfflin, setzt für den Leserkreis, an den mein Buch sich wendet, schon zu viel kunstwissenschaftliche und ästhetische Erfahrung voraus und steht auf einem höheren Niveau, als mein Bemühen, auch wenn es ihm möglich wäre, erreichen möchte. Und ebenso mit Robert Vischers großem grundlegenden Aufsatz. Die Absicht war, ein einfaches und schlichtes Buch über Dürer für heutige Bedürfnisse zu schreiben, mit klarer Trennung der Lebensgeschichte und der Kunstbetrachtung und

mit so vielen Abbildungen, daß auch der Laie eine ausreichende Vorstellung vom Wesen und der Leistung Dürers bekommen kann.

Der vorliegende erste Band enthält also die Lebenserzählung und die Abbildungen der Gemälde. Der zweite, der eine Auswahl der schönsten Kupferstiche und Holzschnitte abbilden wird, soll sich mit dem Wesen der Dürerschen Kunst befassen, und der dritte wird an der Hand vieler Zeichnungen über Dürers Stil handeln.

Der Verfasser wäre froh, wenn es ihm auf diese Weise gelänge, seine eigene Dürerliebe auch auf manche Leser zu übertragen und sie zu weiterer Beschäftigung mit seiner ja äußerlich so leicht zugänglichen Kunst anzuregen. Jede Generation sieht ihren Dürer anders, und unsre, glaube ich, sieht ihn noch zu wenig.

Bremen, 1916.

Emil Waldmann.

Jugend, Lehrjahre und Wanderjahre

Albrecht Dürers Familie stammt aus Ungarn. Der Großvater, Anthoni, kam als Knabe aus dem Dorfe Ajtos, wo seine Sippe als Bauern und Handwerker saß, in das nahegelegene Städtchen Gyula bei Großwardein und wurde Goldschmied. Sein ältester Sohn Albrecht, unsres Albrecht Vater, lernte gleichfalls das Goldschmiedshandwerk. Nach beendeter Lehrzeit begab er sich auf die Wanderschaft, reiste durch Deutschland und die Niederlande, sah sich bei den großen Künstlern und den Meistern seines Faches gründlich um und setzte sich dann im Jahre 1455 in Nürnberg fest. Zunächst war er Geselle bei dem Goldschmied Hieronymus Holper, dann erwarb er, im Jahre 1468, das Meisterrecht, nachdem er im Vorjahre, als angehender Vierziger, die Tochter seines Lehrherrn, die 15jährige Barbara Holper geheiratet hatte. Mit ihr, die damals eine „hübsche gerade Jungfrau" war, zeugte er im Laufe von 24 Jahren 18 Kinder. Das dritte in dieser langen Reihe, das am 21. Mai 1471 geboren wurde, war Albrecht, der später so berühmt gewordene Maler und Kupferstecher.

Ob in Albrecht Dürer neben dem deutschen auch ungarisches Blut floß, wissen wir nicht zu sagen. Sein Vater sieht auf den Bildnissen, die der Sohn gemalt hat, nicht so aus. Er selbst auch nicht, im allgemeinen wenigstens. Nur in dem anonymen, erst nach seinem Tode erschienenen Profilbildnis, dem mit der heftigen Umrißlinie, der sehr scharf gebrochenen Nase und dem merkwürdig lodernden Blick, könnte man zur Not

fremde Züge entdecken. Aber das Wesen und der Charakter des Mannes, so wie wir ihn aus seinen Worten und Werken kennen, war so durchaus deutsch, daß wir am liebsten annehmen, das Geschlecht sei ursprünglich aus Deutschland nach Ungarn ausgewandert und habe dort in der fremden Umgebung sein Deutschtum hochgehalten und dadurch nur um so reiner bewahrt. Kolonialdeutsche auf vorgeschobenem Kulturposten zeigen ja manchmal die deutschen Wesenszüge in reinerer Ausprägung als die Reichsdeutschen selber – die Balten sind noch heutigen Tages ein Beweis dafür. Jedenfalls waren die Vornamen in der Dürerfamilie in überwiegender Mehrzahl deutsch.

Wir besitzen über Dürers Eltern, außer den gemalten und gezeichneten Bildnissen, auch literarische Urteile von der Hand ihres großen Sohnes. In seiner Familienchronik hat er ihnen ein redendes Denkmal gesetzt. Für seinen Vater hatte er zeitlebens große Hochachtung und Verehrung: der Goldschmied verdiente sie. Auch bei seinen Mitbürgern war er ein angesehener Mann, er erfreute sich des Vertrauens der Obrigkeit, des Rates, und wurde bei dem wichtigen Amt des Silberzeichnens und Goldstreichens beschäftigt, auch mehrfach zum Geschworenen und Distriktsvorsteher gewählt. In seiner Kunst muß er sehr geschätzt gewesen sein, erhielt er doch einmal sogar vom Kaiser Friedrich den Auftrag, ihm ein Trinkgefäß zu machen. Was Dürer, der Sohn, von ihm erzählt, paßt gut zu den Bildnissen, die uns erhalten sind: ein schweigsamer Mann mit offenem guten Blick, wohl bekannt mit Kummer und Sorge. „Item dieser obgemeldt Albrecht Dürrer der Älter hat sein Leben mit großer Mühe und

schwerer Arbeit zugebracht und von nichten anders Nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewunnen hat. Darum hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt. Er hat auch von männiglich, die ihm gekannt haben, ein gut Lob gehabt. Dann er hielt ein ehrbar christlich Leben, war ein geduldig Mann und sanftmütig, gegen jedermann friedsam." So schreibt sein Sohn in seiner Familienchronik und erwähnt dann weiter, wie dieser sein lieber Vater sich aus viel Gesellschaft und weltlichen Freuden nicht viel machte, sondern ein stiller Mensch war, und sehr gottesfürchtig; wie er seine Kinder immer ermahnte, Gott lieb zu haben und gegen den Nächsten stets aufrichtig und treu zu handeln.

Mit großer Zärtlichkeit hing Dürer an seiner Mutter. Auch sie erzog ihre Kinder zur Frömmigkeit und Rechtschaffenheit, und auch als ihr Sohn Albrecht schon erwachsen und berühmt war, scheute sie sich nicht, ihn „allewege fleißig zu strafen", wenn er nicht richtig handelte. Als sie zwei Jahre nach dem Tode ihres Mannes gänzlich mittellos dastand, nahm er sie zu sich, und als er in Venedig war, denkt er in seinen Briefen ihrer immer mit großer Sorge, ob es ihr auch gut gehe – in denselben Briefen, in denen von seiner Frau kaum oder nur sehr hart die Rede ist. Ihr Tod im Jahre 1514 hat ihn tief bekümmert. In seinem Gedenkbuch hat er ihn aufgezeichnet, mit allen schrecklichen Einzelheiten, die er mit ansah, als er mit ihr betete. Er spricht von ihrem elenden Leben und preist ihre Güte und daß sie sich nie für alle ihr widerfahrene Unbill an jemand habe rächen wollen.

Und am Schluß dieser Aufzeichnung, nach der Anrufung der himmlischen Gnade, wallt noch einmal die große Liebe in ihm auf: „Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, als da sie noch das Leben hatte.“

So waren die Eltern. Von den vielen Kindern stand dem Vater der junge Albrecht besonders nah, da er ein aufgeweckter und fleißiger Bursche war. Er sollte einmal der Nachfolger des väterlichen Handwerks werden, und als er ein paar Jahre zur Schule gegangen war und Lesen und Schreiben gelernt hatte, nahm der Vater ihn zu sich in die Lehre. Auch hier zeigte er sich geschickt – aber sehr bald stellte es sich heraus, daß er eigentlich mehr Lust zum Zeichnen und Malen hatte als zum Goldarbeiter. Natürlich war der Vater anfangs ungehalten darüber, ihn reute die in der Lehre verlorene Zeit. Doch gab er schließlich nach, wohl weil er vor den Zeichnungen des Knaben, etwa dem Selbstbildnis mit Silberstift und der vielleicht in aller Heimlichkeit auf dem Boden skizzierten „Frau mit dem Falken“, die große Begabung nicht gut leugnen konnte. Nun mußte ein geeigneter Meister als Lehrherr gesucht werden. Man dachte an den Größten, den Deutschland damals hatte, Martin Schongauer in Kolmar. Aber der war gerade damals nicht in Kolmar anwesend, sondern auf Reisen, und so entschied man sich dafür, den jungen Dürer zu dem Haupt der Nürnberger Malerschule, zu Michel Wohlgemut zu geben. Bei diesen Besprechungen dürfte Albrechts Pate, Anthoni Koburger, der bekannte Buchdrucker und Verleger, ein entscheidendes Wort mitgeredet haben. Koburger stand mit Wohlgemut in Beziehung und bestellte bei

ihm Holzschnittillustrationen zu Büchern seines Verlages, zum „Schatzbehalter" und zur „Weltchronik" Hartman Schedels.
Am 30. November des Jahres 1486 trat der junge Dürer in die große Werkstatt Wohlgemuts ein. Die Lehre war hart, er hatte viel auszustehen von den Gesellen, aber seinen Meister hat er immer sehr geehrt und geachtet und noch im Jahre 1516 sein Bildnis gemalt. Die Wohlgemutsche Werkstatt hatte in jenen Jahren viele Aufträge für Altargemälde, an denen oft mehrere Hände beschäftigt waren und an die auch Dürer bisweilen mit Hand anlegen durfte. Zum Beispiel kann man bei dem Peringsdorfferschen Altar, dessen Hauptausführung dem Wilhelm Pleydenwurf, Wohlgemuts Werkstattgenossen, zufiel, Dürers Hand erkennen. Auch an den Holzschnittillustrationen, die in der Werkstatt für den Verlag des Anthoni Koburger hergestellt wurden, mag er mitgearbeitet haben.
Drei und ein halbes Jahr dauerte die Lehre, im Frühjahr 1490 war sie beendet. Bald nach Ostern begab sich der junge Künstler auf die Wanderschaft, sein Vater wünschte, daß er die Welt kennen lernte, so wie er selbst es in seiner Jugend ja gemacht hatte. Wir können nun bedauerlicherweise nicht genau angeben, wo überall sich Dürer auf seinen Reisen damals aufgehalten hat, besonders über den Beginn der Wanderschaft wissen wir nichts. Nur soviel ist sicher, daß es ihn trieb, den verehrten Meister Martin Schongauer nun doch noch aufzusuchen. Indessen, als er im Jahre 1492 in Kolmar ankam, war er kurz vorher verstorben, und Dürer traf nur die Brüder an, die ihn freundlich aufnahmen. In den Jahren 1492–1494 muß er

sich im Südwesten Deutschlands aufgehalten haben, Spuren von ihm führen nach Basel und Straßburg, vielleicht auch nach Freiburg.

Welcher Art war nun die Tätigkeit Dürers damals? Wenn wir uns klarmachen, daß er natürlich nicht mit einem Stipendium oder mit einer von seinem armen Vater wohlgefüllten Geldkatze auf die Studienreise ging, sondern sich seinen Lebensunterhalt während dieser vier Reisejahre selbst verschaffen mußte, so drängt sich uns die Annahme auf, daß der junge Künstler sich vornehmlich als Zeichner für die Illustration sein Brot verdiente. Zeichnen für den Holzschnitt hatte er in Wohlgemuts Betrieb gründlich gelernt, und diese Tätigkeit war gerade damals, bei dem allgemeinen Aufschwung des Buchwesens, die vergleichsweise aussichtsreichste, und so mag das lange Verweilen in Südwestdeutschland auch praktische Gründe gehabt haben – in Basel und Straßburg saßen hervorragende Drucker und Verleger. Denn daß Dürer nicht nur gelegentlich, sondern vornehmlich für den Baseler Holzschnitt tätig war, daß er tatsächlich der Zeichner der für Basel gemachten Terenzillustrationen, der Holzschnitte zum „Ritter von Thurn" und der meisten Holzschnitte in Brants „Narrenschiff" war, diese Meinung bricht sich allmählich immer mehr Bahn (trotzdem der sehr ernst zu nehmende Widerspruch einiger Forscher gegen diese von Daniel Burckhardt aufgestellte Hypothese noch besteht). Denn der Stil dieser Arbeiten, ein sehr ausgesprochen persönlicher Stil, ist in der Baseler Buchkunst vor Dürers Auftreten nicht festzustellen, und nach Dürers Weggang verschwindet er wieder

und taucht dann, mit Dürer, in Nürnberg auf, um dort weiterentwickelt zu werden. Dies muß doch in ursächlichem Zusammenhang stehen. Und wenn man gesagt hat, dieser Stil, mit seinem lebhaften Temperament, seinem glänzenden Geschmack und seiner oft an Routine grenzenden Sicherheit des Könnens sei nun einmal, gefühlsmäßig, nicht der Stil des etwas späteren Nürnberger Dürer, des Apokalypse-Dürer, und Geschmack und Routine seien nun einmal nie und nimmer Dürers Sache, so kann man das Tatsächliche dieser Einwände ruhig zugeben und doch darauf hinweisen, daß eine so grundsätzliche Wandlung eines Künstlers nicht etwas so ganz Unerhörtes in der Kunstgeschichte darstellt. Bisweilen, und gerade bei ganz großen Künstlern, bricht an irgendeinem Punkte der Entwicklung eine vollständig neue Überzeugung über einen Menschen herein, meist unter dem Einfluß einer Ortsveränderung; und auf einmal beherrscht er das nicht mehr, was er gestern noch spielend konnte. Wir brauchen ja nur an Hans von Marées zu denken, an das Routinierte seiner Anfänge und an den Augenblick, wo das Genie in ihm plötzlich das Talent erstickte, — und wir werden den Bruch auch in Dürers Entwicklung nicht so ungeheuerlich mehr finden und immerhin ihn noch lieber hinnehmen, als die andere Hypothese, die Meinung, Dürer sei damals auf Schritt und Tritt von einem geheimnisvollen künstlerischen Doppelgänger begleitet gewesen. Solange man die Existenz dieses großen Unbekannten nicht greifbarer glaublich machen kann als bisher, und solange man nicht annehmen mag, zufällig sei er bei Dürers Weggang plötzlich gestorben, solange darf man in ihm getrost

den jungen Dürer selbst sehen und sagen: Dürer war in den Jahren 1492–1494 in Basel als Zeichner für den Holzschnitt tätig. Daneben muß er auch etwas gemalt haben, ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1493 ist uns erhalten, der junge Mann mit einer Blüte „Männertreu" in der Hand, vielleicht eine Arbeit, die im Zusammenhange mit einer uns nicht bekannten Liebesgeschichte steht.

Heirat und erster Aufenthalt in Venedig

Fast genau vier Jahre dauerte die Wanderzeit, dann kehrte Dürer, gegen Ende Mai 1494, nach Nürnberg zurück, auf Geheiß seines Vaters. Er sollte sich verheiraten, die Eltern hatten eine passende Partie für ihren Sohn gefunden: Agnes Frey, die Tochter eines angesehenen Nürnberger Bürgers, Mechaniker und Musiker von Beruf, mit Ratsfamilien verschwägert und im Besitze vieler städtischer Ehrenämter. Der war, wie Dürer in seiner Familienchronik schrieb, mit seinem Vater einig geworden und wollte die für damalige Verhältnisse nicht ganz unbeträchtliche Summe von 200 Gulden als Mitgift geben. Schon Anfang Juli fand die Hochzeit statt, die Hauptbeteiligten, Albrecht und Agnes, waren entweder nicht gefragt worden oder hatten gegen den Handel nichts einzuwenden gehabt. Denn ein Handel war es; die Nüchternheit, mit der Dürer den Hergang in sein Büchlein eintrug, ohne sich darüber zu wundern, läßt darüber keinen Zweifel.

So fand sich nun der eben Dreiundzwanzigjährige als Ehemann in seiner Heimat wieder. Über das Verhältnis zu seiner Frau ist nun nicht viel Erfreuliches zu sagen, er selbst hat darüber so gut wie gar nichts gesagt, und das ist doch auffallend bei ihm, der von seinen Eltern so gern mit Liebe und Verehrung spricht. Hübsch war Frau Agnes nicht, aber auch nicht einmal liebenswürdig. Die beiden paßten gar nicht zueinander, sie verstand ihren Mann nicht und muß ihm das Leben oft recht sauer gemacht haben mit ihrer Kleinlichkeit und Knurrigkeit, mit ihrem

Geiz und mit ihrer Tugend. Vielleicht hatte sie sachlich manchmal nicht ganz unrecht, wenn sie seiner Freude am Geldausgeben und am schönen Auftreten einen Stein in den Weg legte; denn Albrecht Dürer war etwas verschwenderisch veranlagt. Aber es kommt auf die Art und den Ton an, und der muß sehr unangenehm gewesen sein. Denn Pirckheimers Äußerung über Frau Dürer („es sollte einer lieber eine Bübin, die sich sonst freundlich hielt, haben, als solch eine nagende, argwöhnische und keifende fromme Frau") ist so niederschmetternd, daß man, auch wenn man nur die Hälfte davon glaubt und die andere Hälfte auf Pirckheimers Reizbarkeit und Bosheit schiebt, immer noch das Gefühl nicht los wird, sie sei eine unerträgliche Person gewesen. Und Pirckheimer kannte Dürers häusliche Verhältnisse genau. So wundern wir uns nicht, daß die Frau dem jungen Ehemann schon sehr bald recht gleichgültig wurde und daß er in ihr nicht mehr sah als die Frau, die ihm sein Haus und seinen Kunstladen in Ordnung hielt, die auf der Messe seine Kupferstiche und Holzschnitte feilbot und auf die es im übrigen nicht besonders ankam, zumal da die Ehe kinderlos blieb. Schon wenige Monate nach der Hochzeit machte sich Dürer wieder auf die Wanderschaft, er zog im Herbst in aller Ruhe durch Tirol nach Venedig und blieb dort studienhalber einige Monate. Daß er sein Weib auf dieser Reise mitnahm, ist mehr als unwahrscheinlich. Auch bei seinem zweiten venezianischen Aufenthalt war er ja ohne sie, und was wir aus seinen damaligen, an seinen Freund Pirckheimer gerichteten Reisebriefen über sie erfahren, klingt sehr unfreundlich. Als sie ihm, während sie auf der Frank-

furter Messe seine Geschäfte besorgte, einmal eine Zeitlang nicht geschrieben hatte, teilte er dies dem Freunde mit: „Von meiner Frau höre ich gar nichts; nun, vielleicht ist sie inzwischen gestorben." Und als Pirckheimer dann einmal einen sehr ordinären Scherz über Frau Dürer macht, antwortet der Ehegatte mit einem Witz, den man nur als zynisch und höchst gefühlsroh bezeichnen kann, selbst wenn man in Anrechnung bringt, daß die Welt damals derber empfand als wir heute. Auch gab er sich durchaus keine Mühe, seine hohen erotischen Ansprüche, über die wir durch Lorenz Beheim unterrichtet sind, etwa seiner Frau wegen aufzugeben und ihr die eheliche Treue zu halten. In Venedig hat er ein sehr lockeres Leben geführt. Kurz, von Eheglück ist nichts zu spüren, nicht einmal von einem halbwegs harmonischen Zusammenleben. Sie war und blieb auch in späteren Jahren eine Art von Haushälterin für ihn. Auf der niederländischen Reise im Jahre 1521, auf die er sie aus Geschäftsrücksichten mitnahm, lebten sie kaum zusammen: in Antwerpen, seinem Standquartier, mußte die Frau mit der Magd in der Küche essen, während er mit dem Hausherrn, bei dem sie wohnten, zu Tische sitzt. Wie sehr er sie überhaupt vernachlässigte, ersieht man auch daraus, daß seine Freunde untereinander sich über dieses Thema wie über eine bekannte Tatsache unterhielten. Als Dürer im Jahre 1519 mit dem Plane umging, nach England und Spanien zu reisen, schrieb Lorenz Beheim an Pirckheimer, er solle das doch unterlassen und lieber zu Hause bleiben; „er solle lieber seiner Frau dienen oder vielmehr sie ihm" Man hat den bestimmten Eindruck: Dürer mochte seine Frau nicht leiden.

Was Dürer bewogen hat, im Jahre 1494 nach Venedig zu gehen, glauben wir zu erraten, wenn wir uns die Entwicklung seiner Kunst ansehen. Italien beschäftigte ihn. Während seiner Wanderschaft mochte er hie und da italienische Kunstwerke kennen gelernt haben, auch in Nürnberg gab es sicher italienische Stiche zu sehen, und als er nun da saß und sich selbständig äußern wollte, da ward das Bedürfnis wohl unabweislich, dieses Neue, das ihn innerlich so beschäftigte, an Ort und Stelle kennen zu lernen. Kopieren allein tat es nicht, er mußte italienische Luft atmen. Und so ging er, als erster deutscher Künstler, studienhalber nach Italien! Wenn nur irgendwelche Nachrichten über diesen venezianischen Aufenthalt Dürers vorhanden wären! Aber wir haben kein einziges literarisches Zeugnis darüber, und so sind wir auf bloße Vermutungen angewiesen. Er scheint dort als lernbegieriger junger Mann herumgegangen zu sein, offenen Auges, vielleicht nicht nur in Venedig, sondern auch weiterstreifend. Immerhin möglich, daß er damals sogar in Mailand war. Beziehungen scheint er in Venedig nicht groß angeknüpft zu haben, jedenfalls erwähnt er in seinen Briefen während des zweiten venezianischen Aufenthaltes nicht, daß er alte Freunde wiedersah. Nur eine wichtige Bekanntschaft machte er damals, aber eine, die für sein ganzes Leben große Bedeutung haben sollte: er lernte Jacopo de Barbari kennen. Das war ein Maler und Zeichner, ein Künstler dritten Ranges, der aus der Vivarinischule stammte – talentvoll und ansprechend, aber durchaus keine bedeutende Persönlichkeit; nicht mehr ganz jung damals, 45 oder gar 50 Jahre alt. An den schloß er sich an.

Zunächst bewunderte er gewiß seine Kunst, Kupferstecher, mit denen er reden konnte, gab es ohnehin wohl nicht viele in Venedig, und Dürer war einstweilen Graphiker. Dann aber zog ihn etwas andres zu diesem Menschen hin: Barbari muß eins von den nicht ganz seltenen Talenten gewesen sein, deren Reden über Kunst interessanter sind, als ihre Kunst selbst. Dürer hörte ihnen zu, und in diesen Reden wird er zuerst das erfahren haben, was ihn sein ganzes Leben hindurch dann so leidenschaftlich interessierte, theoretische Dinge über Kunst, Ahnungen von Kunstlehre und Gesetzmäßigkeit, vielleicht ein Abglanz der Weisheiten des großen Lionardo da Vinci, der ja gerade im Jahre vorher in Venedig zu einem kurzen Aufenthalt geweilt hatte. Zwar spüren wir in den nächsten Jahren in Dürers Schaffen noch wenig von diesen theoretischen Bemühungen, erst gegen Ende des Jahrzehnts kommt dies zum Durchbruch. Aber der Grund war erst einmal gelegt, das Samenkorn war eingepflanzt, und auf diese erste Liebe seiner künstlerischen Jugend ist Dürer dann immer wieder zurückgekommen. Auch in den Zeiten, in denen seine Anschauung über Barbaris Kunst längst hinausgewachsen war, hat er den Mann sehr geachtet. Denn es ist doch nicht ausgeschlossen, daß Barbaris Übersiedelung nach Nürnberg wenigstens nicht ganz ohne Zutun Dürers stattfand. Noch ein paar Jahre nach seinem Tode interessierte er sich für ihn, in den Niederlanden im Jahre 1521 bat er sich von Kaiser Karls Schwester, der Statthalterin Margarete, Jacopo de Barbaris Skizzenbuch aus, wenn auch vergeblich.

Erste Selbständigkeit

Als er nun im Frühsommer 1495 wieder in Nürnberg war, handelte es sich für ihn darum, sich ganz selbständig zu machen. Eine Malerzunft, vor der er sein Meisterstück hätte ablegen müssen, gab es dort nicht, die Malerei war ein freies Gewerbe, das jeder ausüben durfte, und so blieb Dürer zunächst mit seinem Lehrherrn Wohlgemut zusammen. Seine Tätigkeit bestand wohl anfangs wieder im Zeichnen für den Buchholzschnitt und in der Mitarbeit an Altarmalereien; daneben begann er den Kupferstich zu pflegen. Erst 1497 trennte er sich von seinem Meister und machte eine eigene Werkstatt auf, mit eigener Druckpresse und einigen Gesellen, und damals begann nun seine erste große Tätigkeit Eine Reihe von Kupferstichen religiösen und mythologischen Inhalts sowie Genredarstellungen gab er als Einzelblätter heraus, mit seinem später weltberühmt gewordenen Monogramm versehen. Im Jahre 1498 erschien dann in seinem eigenen Verlag das umfangreiche Werk der Apokalypse, 15 Blätter in Großformat, mit deutschem und lateinischem Text. Wahrscheinlich ließ er die Auflage bei seinem Paten Anthoni Koburger drucken, denn die Typen des Textdruckes gehörten Koburger. Daß er das Werk seinem Paten nicht auch in Verlag gab, was, bei Koburgers ausgedehnten Beziehungen, das kaufmännisch Sicherste gewesen wäre, läßt darauf schließen, daß er von dem Erfolge des Unternehmens auch ohnedies überzeugt war. Wieweit dies geschäftlich zutraf, wissen wir nicht genau; als er später eine Neuauflage machte, bediente er sich nur des

lateinischen Textes, und so darf man vermuten, daß bei den ungelehrten Kreisen die Nachfrage nicht allzu groß war. Aber künstlerisch war es ein durchschlagender Erfolg. Die Apokalypse gilt mit Recht als das große Hauptwerk der Dürerschen Jugendzeit und hat ihn berühmt gemacht; das Monogramm, das dann noch verschiedene große Einzelholzschnitte trugen, war fortan bei Kunstfreunden hoch geschätzt.

Nun kamen die Aufträge in seine junge Werkstatt; der Kurfürst von Sachsen, Friedrich der Weise, bestellte Gemälde bei ihm, möglichenfalls auch jene Reihe von Darstellungen der sieben Schmerzen der Maria, die aus Wittenberg stammen, sicher aber das dreiteilige Altarbild der anbetenden Madonna, das ebenfalls für Wittenberg, für die Schloßkirche, gemalt wurde.

Rechnet man dazu einige andere Altarbilder, das Paumgartnersche mit der Geburt des Christkindes und den großen Einzelfiguren auf den Flügeln, ferner eine Darstellung von Christi Beweinung, sowie einen kleineren Altar, von dem uns nur die Flügelbilder mit dem heiligen Onuphrius und Johannes dem Täufer erhalten sind, so kann man sich einen Begriff davon machen, wie es dem jungen Meister an Zuspruch und lohnender Beschäftigung nicht fehlte. Daneben ging die Tätigkeit als Bildnismaler her. Zunächst mußte er bei seinem Aufenthalt in Sachsen den Kurfürsten Friedrich den Weisen, seinen Auftraggeber für Wittenberg, porträtieren. Dann malte er seinen alten Vater noch einmal, ferner ein schönes Mädchen aus der Familie der Fürleger, die Tuchers gaben ihm gar sechs Bildnisaufträge, Oswolt Krel folgte, und wahrscheinlich bestellte auch der Pfalz=

graf Friedrich der Zweite damals sein Bildnis bei ihm. Am schönsten aber malte er, im Jahre 1498, sich selber, in kostbarer, eleganter Tracht, stolz, im Vollgefühl jugendlichen Glückes und ersten Ruhmes. Er muß in jenen Jahren wirklich glücklich gewesen sein, in einem etwas zur Schau getragenen Glück, so wie der junge Rembrandt, der sich im Anfang seiner Laufbahn ja auch getragen fühlte von der großen Welle des über Nacht hereingebrochenen Erfolges. –

Ungefähr in der gleichen Zeit, in der Dürer mit der Apokalypse beschäftigt gewesen war, hatte er noch an einer anderen Holzschnittfolge in Großformat gearbeitet, an der „Großen Passion". Aber er hatte die Arbeit aus der Hand gelegt, ehe die ganze Reihe der Darstellungen vollständig war, und nahm sie dann erst zwölf Jahre später wieder vor, aus welchem Grunde, wissen wir nicht – vielleicht hatten ihn die Aufträge, die ihm dann wurden, nicht zur Ruhe kommen lassen.

Um die Jahrhundertwende fesselten ihn andere Aufgaben. Jacopo de Barbari war im Jahre 1500 als Hofmaler Kaiser Maximilians nach Nürnberg gekommen, wohlversehen mit Empfehlungen an Nürnberger Patrizier und Humanisten, den Nürnbergern auch nicht ganz unbekannt. Denn der in Venedig ansässige Anthoni Kolb gab gerade in jenem Jahre Barbaris Riesenholzschnitt des Planes von Venedig heraus, und da man dergleichen Werk nicht in Venedig drucken konnte, so mußten wahrscheinlich Nürnberger Formschneider und Drucker, etwa die aus der Koburger-Werkstatt, mithelfen. Mit ihm trat Dürer natürlich wieder in Beziehung, vielleicht in künstlerischen Wett-

bewerb, gewiß aber in künstlerisches Zusammenarbeiten: beide waren zwischen 1501 und 1504 bei der Ausmalung des Schlosses des Kurfürsten Friedrichs des Weisen in Wittenberg tätig. Während dieses Aufenthaltes seines italienischen Freundes in Deutschland wandte Dürer sich nun wieder den Dingen zu, die ihm vor fünf Jahren in Venedig so starken Eindruck gemacht hatten, dem Streben nach Gesetzmäßigkeit im Schaffen, dem Geheimnis der Proportion des menschlichen Körpers. „Aber ich was zu derselben Zeit noch jung und hätt nie von solchen Dingen gehört. Und die Kunst ward mir fast lieben und nahm die Ding zu Sinn, wie man solche Ding möcht zu Wegen bringen. Denn mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen, das merket ich wol an ihm. Doch nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium, der beschreibt ein Wenig von der Gliedmaß eines Mannes." So sagt Dürer später in einer dann verworfenen Einleitung zu seiner Proportionslehre.
Jacopo de Barbari, Jakob Walch, der Welsche, wie man ihn nannte, verstand die Kunst, sein Wissen mit dem Schleier des Geheimnisses zu umhüllen. Er deutete mehr an, als daß er klipp und klar äußerte, wobei es darauf ankam, und das letzte, entscheidende Wort sagte er nicht, vielleicht weil er es selbst nicht wußte. Aber daß Dürer nun nicht wieder loskam von dem rätselhaften Problem und daß er nun den Vitruv in die Hand nahm, um zu forschen und zu studieren, das verdankt er doch Barbaris Anregung. Und so sehen wir ihn denn in den nächsten Jahren eifrig mit diesen Fragen beschäftigt, das Problem des menschlichen Körpers steht im Mittelpunkt seines Interesses, er

mißt und rechnet Proportion und Perspektive, und die theoretischen Unterhaltungen mit den gelehrten Freunden „auf den Stuben", also am Stammtisch, wie wir sagen würden, machten ihm den Kopf warm. Wohinaus er gern wollte, zeigt ein Gemälde aus dem Jahre 1500, Herkules und die stymphalischen Vögel, in dem er ein Vorbild des Pollajuolo sich zum Muster nahm. Dergleichen selbst schaffen können, das war es.
Danebenher ging emsige Arbeit an der Verfeinerung seiner Kupferstichtechnik, von Jahr zu Jahr kann man die Fortschritte und Verbesserungen verfolgen, immer reichere und immer glänzendere Wirkungen rang er dem Material ab, und als er im Jahre 1504 die Proportionsstudien in dem lange vorbereiteten Stich von Adam und Eva zum Abschluß brachte und sich sagen durfte, daß er nun um die Maße von Mann und Weib Bescheid wußte, da hatte er auch die Technik des Stechens zu einer Höhe hinaufgeführt, die alles bisher Bekannte weit hinter sich ließ und die auch Jacopo de Barbari mit blassem Neid erfüllen konnte. Gemalt wurde in dieser Zeit, außer den Arbeiten für den Kurfürsten Friedrich den Weisen im Wittenberger Schloß, wenig, wie es scheint; das einzige uns erhaltene größere Bild aus dieser Epoche, die Anbetung der Könige (Florenz), die 1504 datiert ist, entstand vermutlich auch im Auftrag dieses kunstliebenden Fürsten. Sollte nicht am Ende auch die aus dem gleichen Jahre stammende „Grüne Passion", diese Reihe von höchst sorgfältig ausgeführten Miniaturen, für denselben Amateur gemacht worden sein? Die auffallend bildmäßige Durchführung dieser Blätter, zu denen vorbereitende Federzeichnungen

erhalten sind, legt den Gedanken nahe, es handle sich hier um bestellte Arbeit. Miniaturen von dieser technischen Vollendung pflegte Dürer zu seiner eigenen Freude nicht zu machen, zumal wenn er das künstlerisch Wesentliche schon in Federzeichnungen niedergelegt hatte, und dem Kurfürsten wäre ein derartiger Auftrag schon zuzutrauen. –

Zu Arbeiten für den Holzschnitt kam Dürer damals fast gar nicht, eine in Angriff genommene Folge des Marienlebens gab er erst später heraus, und auch Einzelholzschnitte sind ziemlich selten. –

Zweiter Aufenthalt in Venedig

Im Spätherbst des Jahres 1505 reiste Dürer nach Venedig. Über Zweck und Anlaß dieser zweiten Italienfahrt des Meisters sind wir ebensowenig authentisch unterrichtet wie bei der ersten Reise. Aber während wir dort mit einiger Sicherheit annehmen durften, daß rein künstlerische Gründe, nämlich die notwendig gewordene persönliche Auseinandersetzung mit Italien, maßgebend waren, können wir Ähnliches für diesen zweiten Aufenthalt nicht so ohne weiteres behaupten. Was ihn von italienischer Kunst am meisten interessierte, das Proportionsgeheimnis der Menschengestalt, war bis zu einem gewissen Grade im Adam und Eva-Stich unter Dach und Fach gebracht, auch über die Proportion des Pferdekörpers hatte er sich in zwei Stichen ausgesprochen. Fühlte er vielleicht ein Stocken in seinem Schaffen? Die Grüne Passion zeigt müde Stellen, und wenn er dort auch, besonders in der Gestaltung seines Christustypus, dem Schönheitsideal des Südens, und zwar in seiner lieblichen Ausprägung, sehr nahe gekommen war, er konnte anderseits die Großheit der Form, die er einst an Mantegna so sehr bewundert hatte, mit Recht vermissen. Möglich auch, daß das Zusammenarbeiten mit Jacopo de Barbari in Wittenberg ihm einen Anstoß gegeben hat, daß der damals fast sechzigjährige Barbari das, was Dürer machte, nicht antikisch genug fand, oder daß er ihm bei der Arbeit von dem weichen, malerischen Stil seiner Kunstheimat und von den schönen harmonischen Farben Venedigs erzählte. Ganz klar sehen wir in die Dinge nicht hinein,

und man darf keineswegs die andre Erklärung ablehnen, daß auch geschäftliche Erwägungen mitbestimmend waren bei dem Plan dieser Reise: die Aussicht, Auftraggeber zu finden, denn in der reichen Lagunenstadt lebten angesehene Nürnberger Kaufleute; oder gar die von dem italienischen Künstlerbiographen Vasari mitgeteilte Tatsache, Dürer habe in Italien einmal nach dem Rechten sehen müssen, weil Marc Anton, der Kupferstecher, Dürers Arbeiten flott kopierte und diese Arbeiten unbedenklich mit Dürers bekannter Autorenmarke, dem geschätzten Monogramm versah. Irgendwelche zwingende Gründe aber muß Dürer für diesen Ausflug über die Alpen gehabt haben. Eine einfache Studienreise oder Anregungsfahrt konnte er sich schon in finanzieller Hinsicht nicht gestatten, denn das Geld, das er für Venedig brauchte, mußte er sich erst von seinem Freunde Wilibald Pirckheimer leihen.
Wenn Dürer in der Erwartung nach Venedig gezogen war, hier geschäftlich voranzukommen, so trog ihn diese Hoffnung nicht. Sechs kleine Bilder hatte er mitgenommen, und schon bald konnte er seinem Freunde berichten, sie seien alle, bis auf eines, verkauft. Und auch die andre Hoffnung, Aufträge zu erhalten, erfüllte sich: die deutsche Kolonie, in deren Vorsitz Nürnberger und Augsburger Kaufleute saßen, bestellte bei ihm ein Altargemälde für die Kirche ihres neugebauten Kaufhauses, des Fondaco dei Tedeschi am Rialto. Da der Architekt dieses Hauses ein Augsburger war, durfte der große Malerauftrag mit Fug und Recht einem Nürnberger zufallen. Es war aber nicht nur eine Gefälligkeitsbestellung, nicht nur der Wunsch, einem

Landsmann einen Auftrag zukommen zu lassen. Die Herren dort verstanden sich auf Kunst und auf Künstler, sie wollten auch sonst nur das Beste haben. Als es sich darum handelte, die Fassade ihres Kaufhauses, des Fondaco, mit Wandmalereien zu schmücken (weil es ihnen verwehrt worden war, ihr Haus aus Marmor zu bauen), da wandten sie sich an den genialsten der jüngeren Generation, an Giorgione. Auch hatten sie verständige Berater zur Hand, den Ratsmaler Gentile Bellini, der am Fondaco ein Makleramt innehatte. Sie wußten also, was gut war, und erwarteten ein Meisterwerk, mit dem sie auch bei den Italienern Ehre einlegen konnten. Und so malte denn Dürer für seine Landsleute, für ihre Kirche San Bartolommeo, das „Rosenkranzfest", ein großes Madonnenbild, jene Szene, wo die Mutter Gottes und das Christuskind Papst und Kaiser mit Rosenkränzen schmücken, im Beisein vieler Zuschauer, die ihrerseits durch den heiligen Dominikus und eine Schar von Engeln bekränzt werden.

Dürer war sehr froh über diesen Auftrag. Seine Landsleute wollten ihm 110 Gulden Rheinisch dafür geben, Unkosten würden kaum fünf Gulden draufgehen, und Arbeit sei auch nicht allzuviel, bis einen Monat nach Ostern 1506 würde es fertig sein, so schreibt er. Nachher, während der Arbeit, legt sich die Freude ein wenig, die Arbeit dauert doch länger, als er ursprünglich gedacht hat, und sie hinderte ihn, andre vorteilhafte Aufträge anzunehmen; für 200 Gulden sonstiger Arbeit hätte er deswegen ausgeschlagen. Aber als sie dann endlich im September fertig ist, da ist seine Freude wieder sehr groß, der Er=

folg war sehr beträchtlich, die ganze Malerschaft der Lagunenstadt kam, das Bild anzusehen, auch viele Edelleute, ja sogar der Doge Lorenzo Loredano und der Patriarch von Aquileja, Domenico Grimani, beides große Kunstkenner und Mäzene, nahmen es in Augenschein. Neben diesem großen Werk entstand dann eine Reihe andrer, meist kleinerer. Einige Bildnisse von Personen, denen er es versprochen hatte, sie zu malen, junge Leute, wohl meist Mitglieder der deutschen Kolonie. Einen von ihnen hatte er schon unter der Zuschauerschaft auf dem Rosenkranzfest anbringen müssen, ein andrer zeigte sich nachher bei der Bezahlung der Arbeit offenbar nicht so, wie Dürer es erwarten konnte, denn auf die Rückseite der Tafel malte er ihm dann noch eine Allegorie des Geizes. Auch ein Frauenbildnis ist darunter, sehr schön, eine Dame in venezianischer Frisur, aber von deutschem Typus, vielleicht die Frau eines deutschen Kaufmanns Wahrscheinlich ist damals auch die „Madonna mit dem Zeisig" entstanden. Dann malte er noch ein Bild, „dergleichen er noch nie gemacht hat", sicher wohl den „Christus unter den Schriftgelehrten", in fünf Tagen fertiggestellt, eine Studie aus dem Gebiet des Physiognomischen, mit Köpfen, die an Lionardos Karikaturen erinnern. Möglich auch, daß die beiden großen Tafeln von Adam und Eva noch in Venedig entstanden oder wenigstens dort begonnen wurden.

Diese Tätigkeit wurde nun, bald nachdem das Rosenkranzfest abgeliefert war, unterbrochen durch eine Reise nach Bologna. Es war da jemand, der Dürer in heimlicher Perspektive unterrichten wollte, und dieser jemand war ohne allen Zweifel der

Mathematiker Luca Pacioli. Denn mit dessen Ansichten und Lehren zeigt Dürer in seinen eigenen theoretischen Schriften eine derartige Vertrautheit, daß man die persönliche Bekanntschaft der beiden Männer annehmen muß. Hier in Bologna bei Pacioli fand auch eine, wenn auch nur indirekte Berührung mit Lionardo statt: hier sah er die Zeichnungen Lionardos zum Reiterdenkmal des Sforza, hier wird er eines dieser Blätter kopiert haben, denn Lionardos schreitendes Pferd, das so ganz anders schreitet als die Pferde bisher, tritt dann später in Dürers Stich vom Ritter Tod und Teufel wieder auf. – Wieweit Dürer bei diesem Ausfluge sonst noch in Oberitalien herumgekommen ist, wissen wir nicht. Er wollte nur acht bis zehn Tage ausbleiben, aber was sagt ein solcher Vorsatz bei Dürer! Es ist doch immerhin wahrscheinlich, daß er Mailand besuchte. Daß er in Ferrara war, wissen wir zufällig von dritter Seite. Dort hat man ihn, wie übrigens auch bei seiner Ankunft in Bologna, hoch gefeiert. Nach der Rückkehr von Bologna wollte er in Venedig seine Sachen packen und dann mit der ersten Gelegenheit nach Nürnberg zurückkehren, aber es dauerte doch wieder etwas länger mit ihm, erst im Frühling des nächsten Jahres, also 1507, war er dann wieder zu Haus.

Wenn wir uns Dürer während seines ersten venezianischen Aufenthaltes als einen unbekannten fremden jungen Mann denken, der da lernbegierig umhergeht, mit wenigen Italienern verkehrt, außer mit Jacopo de Barbari, so ist der Dürer der zweiten Italienfahrt ein andrer Mensch. Er ist schon berühmt dort unten, berühmter, als er selbst dachte. Hätte er gewußt, wie hoch man ihn dort schätzte, so hätte er sich wohl besonnen, den

Deutschen ihre Tafel, derentwegen er für 200 Gulden andre Arbeiten ausschlagen mußte, so billig zu geben Aufträge konnte er genug haben, und wenn man anfangs auch sagte, er sei wohl ein guter Graphiker, aber aufs Malen verstünde er sich nicht, so hatte er mit dem Rosenkranzfest alle diese Tadler zum Schweigen gebracht. Übrigens war das wohl nur ein neidisches Gerede, wer wirklich etwas verstand, glaubte es nicht: der alte Giovanni Bellini, mit Dürer durch seine Beziehungen zum Fondaco bekannt geworden, kam gleich anfangs zu ihm, lobte ihn in Gegenwart vieler Edelleute sehr (wir denken bei der Szene an Courbets Besuch im Atelier Leibls in Paris) und begehrte ein Bild von ihm, nicht geschenkt, er wollte es bezahlen. Ein Zeitgenosse Dürers hat uns über diesen Besuch des greisen Bellini eine reizende Geschichte aufbewahrt. Bellini bewundert sehr Dürers Feinmalerei, besonders die Art, wie er Haare malt. Und nun bittet er den Kollegen von jenseits der Alpen, er möchte ihm doch einen von den feinen Pinseln geben, mit denen er das Haar zu malen pflege. Dürer reicht ihm eine Handvoll seiner gewöhnlichen Borstenpinsel hin, zum Aussuchen. Aber Bellini meint, Dürer habe nicht genau verstanden, und wiederholt seine Bitte, bis Dürer ihm klargemacht hat, daß er nur mit solchen Pinseln male und daß die Feinheit nicht im Instrument liege, sondern wohl anderswo. Diese unbeabsichtigte Huldigung des großen Venezianers hat Dürer sicher sehr gefreut, denn gerade diese Art Anerkennung von seiten der Fachleute ist den Künstlern besonders wertvoll. Und wenn die Nachahmung die feinste Form von Schmeichelei ist, auch diese Genugtuung ward Dürer reich=

lich zuteil, mehr als ihm lieb war. Die venezianischen Maler haben seine Sachen kopiert, wo sie sie bekommen konnten, die Stiche und Holzschnitte, die an den Kirchentüren feilgehalten wurden, oder wo immer sie ihrer habhaft werden konnten. Das Schlimme dabei war nur, daß sie diese Kunst hinterher heruntermachten und behaupteten, sie sei nicht antikischer Art, also nicht gut. Bei solchem Gerede spielte natürlich auch wieder ein gutes Stück Neid mit, Dürer beklagt sich in einem seiner Briefe einmal darüber, daß ihm die Maler so wenig günstig gesinnt seien, so sehr, daß man ihn gewarnt habe, sich mit ihnen zu Tisch zu setzen. Seine Freunde mochten fürchten, daß eine kleine Vergiftungsaffäre nicht ganz ausgeschlossen sei. Er war nun einmal der ob seiner großen Tüchtigkeit unliebsame Ausländer, ein unbequemer Konkurrent, gegen den die Malerschaft von Innungs wegen gesetzlicherweise nur das harmlose Mittel einer Abgabe an die Innungskasse besaß. Dreimal haben die Kollegen ihn vor die Signoria genötigt, bis er ihnen die geforderten vier Gulden gezahlt hatte. Der Rat aber wußte, was an diesem Fremden war, daß es ein Künstler war, den man an sich fesseln müsse und der später einmal der Stadt zum höheren Ruhme werden könne: man bot ihm an, gegen ein festes Gehalt von 200 Dukaten ihn dort zu behalten, in Diensten der Stadt. Aber Dürer wollte nicht, obgleich damit die Geldsorgen, die ihn, zeitweise mit Recht, zeitweise mit Unrecht, sehr drückten und manchmal sogar beängstigten, mit einem Schlage aus der Welt gewesen wären. Er lehnte ab, wohl weil er fühlte, daß die Quellen und die Wurzeln seiner Kunst in Deutschland lagen.

Dürer war in seiner ganzen Auffassung von Kunst, in seiner Einsicht und in seinem Kunsturteil reifer geworden und ein beträchtliches Stück vorangekommen seit seinem ersten Besuch in Venedig. Damals hatte ihm, dem Zeichner, die Kunst Jacopo de Barbaris imponiert und einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht. Jetzt begreift ers nicht mehr. „Das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir ütz nit mehr. Und wenn ichs nit selbst säch, so hätt ichs keim anderen geglaubt." Zwar, Anthoni Kolb, der Verleger aus Nürnberg, dem er vielleicht die Bekanntschaft mit Jacopo de Barbari damals, vor elf Jahren, verdankt, der freilich schwur hoch und teuer, daß es keinen besseren Maler auf Erden gäbe, als eben Barbari. Die andern, die Venezianer, aber meinten, das sei falsch. Denn wenn Barbari wirklich ein guter Meister wäre, so würde er ja wohl in Venedig bleiben und nicht anderswohin („auf die Dörfer") gehn. – Woran er dagegen jetzt glaubt, da es ihm nicht mehr so sehr aufs Zeichnen ankommt, sondern aufs Malen, das ist Giovanni Bellini. Ihn hält er, trotz seines hohen Alters, für immer noch den Besten in der Malerei; die jungen Genies, Giorgione und Tizian, kannte er wohl kaum; oder sie saßen, wie junge Leute zu tun pflegen, auf der Bank der Spötter und Chauvinisten, die in einer Kneipe am Rialto stand, und hatten Angst vor dem überragenden Einfluß des Fremden. Dem greisen Bellini brachte er eine feine Huldigung dar in seinem Bilde des Rosenkranzfestes, wo der Teppich hinter der Madonna dem Meister ebenso bekannt vorkommen mochte wie der musizierende Engel zu ihren Füßen. Madonnenbilder Bellinis waren

damals das Höchste für Dürer. Nicht nur in solchen liebenswürdigen Äußerlichkeiten schloß er sich an sie an, sondern er ließ sich tiefer mit ihnen ein: die ganze Komposition der Hauptgruppe auf dem Rosenkranzfest geht auf ein Motiv Bellinis zurück, zwar nicht auf das Meisterwerk der Spätzeit, das Bellini eben beendigt hatte, die Santa Conversazione von San Zaccaria, sondern auf ein früheres Gemälde, ein Bild in Querformat (Madonna mit dem Dogen Barbarigo von 1488). Und in der feinen Atmosphäre auf dem Berliner Frauenbildnis glaubt man die weiche durchsichtige Luft, die Bellinis schönste Madonnen umspielt, zu spüren. Wenn das große Bild des Rosenkranzfestes nicht so sehr verdorben und durch wiederholte, grobe Übermalungen entstellt wäre, so würden wir wahrscheinlich eine große Überraschung auch auf dem Gebiete des Koloristischen und Malerischen bei Dürer erleben. Denn obgleich wir uns sagen müssen, daß das Lob, das ihm die Italiener zollten (sie hätten nie lieblichere Farben gesehen), wohl stark gewürzt war mit liebenswürdiger italienischer Schmeichelei, etwas muß doch daran gewesen sein. Er sagt selbst, nun habe er den früheren Tadel der Maler zum Schweigen gebracht, und Dürer war kein Mensch, der eine höfliche Phrase gleich für bare Münze nahm. „So dich einer lobt, glaub ihm nicht", hat er einmal geschrieben.

Das Leben in Venedig gefiel ihm sehr, die Monate, die er hier verbrachte, gehören zu den glücklichsten Zeiten seines Lebens. Man ehrte ihn, er war ein großer Mann und konnte sich als ein Herr fühlen. Daheim in Nürnberg war seine Stellung etwa die eines edleren Handwerkers, die Kunst ward im Leben Deutsch-

lands noch nicht als so notwendig empfunden, daß man ihrer zur Not nicht auch hätte entraten können, und den Künstler sah man ein wenig wie einen Schmarotzer an. In Venedig aber galt der Künstler etwas, und wenn er tüchtig war, so war er eben ein Herr. Das tat Dürer wohl; und hinzu kam ja die Möglichkeit, leichter zu verdienen und es sich auch ein wenig wohl sein zu lassen. Und wenn er sich auch mit den Malern sehr vorsehen mußte, so verkehrte er mit den Edelleuten, die ihm zeitweise das Atelier so überliefen, daß er sich verstecken mußte, um nur arbeiten zu können. Dann waren da noch Gelehrte, Kunstverständige, Lautenschläger und Geiger und sonstige Musiker, natürlich nicht der Kurtisanen zu vergessen, die dazu gehörten und denen auch Dürer nicht aus dem Wege ging. „Ich bin ein Zentilam (ein gentiluomo, ein Edelmann) zu Venedig geworden." Als sein Rosenkranzfest fertig ist, kauft er sich schöne Kleidung, einen französischen Mantel und einen welschen Rock. Ja, sogar Tanzstunden hat er genommen, um mittun zu können mit den andern. Aber es war ihm doch zu teuer, einen Dukaten für zwei Tanzstunden – nicht mit Gewalt wäre er wieder hinaufzubringen gewesen auf den Tanzsaal. So unbesonnen war er denn doch nicht. – Viel Spaß hatte er an den Italienern. Da gingen Leute herum auf der Riva, die größten Betrüger, die es auf Erden gäbe, ihn selbst hatten sie auch schon betrogen. Sie wußten, wie man sie durchschaute, aber sie fragten gar nichts danach. Diese liebenswürdige Schamlosigkeit, diese heitere Verruchtheit, die Dürer von Haus aus fremd war, belustigten ihn höchlich und brachten ihn immer wieder zum

Lachen – schließlich das Beste, was man mit den Italienern tun kann.

Was wir über Dürers Aufenthalt in Venedig wissen, steht in Briefen, die er von dort seinem vertrauten Freunde Wilibald Pirckheimer schrieb und die sich durch einen Zufall erhielten; in einer Wand des Imhofschen Hauses in Nürnberg vermauert hat man sie wiedergefunden. Man kann sich bei dem Lesen dieser zehn Briefe ein Bild machen von Dürers Stimmung in Venedig und sehen, wie er immer heiterer und fröhlicher wird. Anfangs ist er noch etwas gedrückt und hat Sorgen wegen seiner Familie; ob die Mutter auch zu leben habe und daß sie sich ein wenig pflegen müsse, und ob sein Bruder Hans ihr auch nicht zur Last sei und faulenze, und wie bedauerlich es doch sei, daß sie ihm den Knaben nicht mitgegeben hätte auf die Reise; er hätte etwas lernen können, schon allein die Sprache! Auch die verschiedenen Bestellungen, die Pirckheimer ihm aufgetragen hat, nimmt er sehr ernst und schwer, alle diese Einkäufe von Juwelen, von Smaragden und Saphiren und Amethysten, von Gläsern, orientalischen Teppichen (die aber nicht schmal, sondern quadratisch sein müßten), von Kranichsfedern und von Parfüms, von neu erschienenen griechischen Texten und schönem Papier – alles dies, was der gelehrte Humanist und eitle Weltmann gern haben möchte, macht ihm große Sorge, er versteht sich ja nicht so recht auf den Juwelenhandel, und außerdem bekäme man dies Narrenwerk auf der Frankfurter Messe viel billiger, und das Nürnberger Papier sei doch viel besser. Allmählich aber, je weiter er mit seiner Arbeit vorrückt und je mehr er sieht, daß sein Bild

gut gedeiht, wird es etwas stiller von diesen Dingen, und Dürer erzählt mehr von sich, und die Scherze und Neckereien werden häufiger. Der Ton, in dem Dürer mit seinem Freunde redet, ist von einer erfrischenden Natürlichkeit. Seine Mutter hat ihm mitteilen lassen, Pirckheimer sei böse ob Dürers Schweigen. Das tut ihm weh, „denn ich hob keinen andren Freund auf Erden, denn Euch". So weiß er sich nicht anders zu entschuldigen als damit, daß er zu faul ist zum Schreiben. Aber schließlich, er glaubt ja gar nicht, daß Pirckheimer ihm wirklich zürnt; sei er doch immer wie ein Vater zu ihm gewesen. Doch trotz dieses Respektes, den er vor dem angesehenen Ratsherrn hat, bleibt doch immer die herzliche, um alle Standesunterschiede unbekümmerte Intimität das Leitmotiv in diesen Briefen. Dürer neckt den berühmten Freund tüchtig, übermütig, manchmal unverschämt. Fast in jedem Schreiben macht er lachende Bemerkungen über Pirckheimers viele unsaubere Liebschaften, im derben Stammtischton, und erkundigt sich ironisch besorgt nach dem Ergehen der vielen Freundinnen, ob ihm nicht am Ende eine von den vielen gestorben sei. Auch die politische Tätigkeit Pirckheimers glossiert er, seine Verhandlungen mit den Hauptleuten des schwäbischen Bundes in der Zusammenkunft zu Donauwörth, mit dem Markgrafen Friedrich von Ansbach-Bayreuth und seine Stellungnahme gegenüber den Anhängern des Kunz Schott, mit denen die Nürnberger in Fehde lagen. „Mich gedunkt gleich, ich säch Euch vor dem Markgrafen stehn und wie Ihr lieblich redt. Thut eben as wenn Ihr um die Rosentalerin buhlt, also krümmt Ihr Euch." Und jetzt, wo Pirckheimer so viele Ehre

eingeheimst hat von Fürsten und großen Herren, fürchtet er, der Freund sei ihm am Ende zu fein geworden und werde sich nachher genieren, mit ihm, dem Malerkerl, noch so zu reden wie früher. „Aber laßt nur, wenn Ihr mit Eurer Weisheit und Eurer diplomatischen Kunst ein großer Mann geworden seid, trotzdem Ihr nicht so sanftmütig seid wie ich und Ihr, wäret Ihrs, noch besser mit den Fürsten verkehren könntet – laßt nur, auch ich bin einer geworden hier in Venedig. Wie ist uns beiden so wohl, so wir uns gut gedunken, ich mit meiner Tafel (dem Rosenkranzfest) und Ihr cum voster Weisheit. So man uns glorifiziert, so recken wir die Häls über sich und glaubens. So steht etwan ein böser Lecker (Schmeichler) dorhinter, der spott unser. Dorum glaubt nit, wenn man Euch lobt. Denn Ihr seid alls ganz und gar unärtig, daß Ihrs nit glaubt." – Ob nun aber seine große politische Stellung sich auch vereinbaren lasse mit seinem liederlichen Privatleben? „Aber es reimt sich gar übel, daß sich solich Landsknecht mit Zibeta (eine parfümierte Salbe) schmieren. Ihr wollt ein rechter Seidenschwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Huren gefallt, so sei es ausgericht." (Er stank wie ein Wiedehopf, und die Huren nannten ihn Alräunchen –, so sagte später Shakespeare.) Kurz, Dürer liest seinem großen Freunde ein wenig die Leviten und lacht und scherzt mit ihm. Er war glücklich und war übermütig, und man hat unrecht, wenn man Dürer nur immer als den schwermütigen, bohrenden Grübler ansieht, als den wir ihn aus seinem Münchener Selbstbildnis kennen. Er konnte anders sein. Die leichte Luft und die Sonne Venedigs, allerdings auch der Erfolg und die Anerkennung,

die er hier fand, ließen sein schweres Blut schneller und leichter fließen.
Diese innere Auffrischung ist es, was Dürer als Gewinn seiner Reise zu buchen hat. Sein Selbstvertrauen war gewachsen, er war frei geworden, und als er nach seiner Rückkehr dann einige größere Aufträge als Maler bekam, strömte seine Kunst aus dem Vollen, die inneren Quellen sprangen wieder lebendig. Nicht als ob er italienisch geworden wäre; er sah wohl diese Gefahr, und in dem Augenblicke, wo er sie erkannte, war sie ja schon bezwungen. Aber nach einer gewissen Richtung hin war er innerlich künstlerischer geworden durch die künstlerische Luft, die er über ein Jahr lang eingeatmet hatte. Das gab es in Nürnberg ja nicht, und wenn er ein paarmal aus Venedig schreibt, es gäbe da recht kunstverständige Leute, so wußte er, daß er in Nürnberg niemand hatte, mit dem er ganz rückhaltlos über seine Kunst reden konnte, über das, worauf es ihm ankam. Das hätte dort niemand verstanden, auch Pirckheimer nicht. Pirckheimer hatte Dürer aufgetragen, sich nach „Historien" umzusehen, die in Italien gemacht würden und die für sein Studium, für seine Geistesrichtung, paßten. Also wohl Mythologien. Aber Dürer schreibt, das gäbe es gar nicht, es sei immer ein und dasselbe, und Pirckheimer wisse ja selbst am besten, wie sie malen. Das ist eine leise Absage an Pirckheimers wesentlich gegenständlich orientiertes Interesse an der Renaissancekunst. Er, Dürer, wollte ja viel mehr, als nur die humanistischen Gegenstände importieren. Kurz, es verstand ihn in Nürnberg niemand ganz in seiner Kunst, der einzige, mit dem er hatte reden

können, war Jacopo de Barbari gewesen, und der war fortgezogen. So hatte Dürer nicht unrecht, wenn er meinte, daß eine solche Zeit wie in Venedig, so voll Anregung und Freiheit, für ihn nie wieder käme, daß er, einmal wieder in Nürnberg, nach der Sonne frieren würde. Er wußte genau, was er aufgab, als er das ehrenvolle und vorteilhafte Angebot, dortzubleiben als Maler der Stadt Venedig, ausschlug.

„Ich hob mir selbs ein grau Hor gefunden, das ist mir vor lautrer Armüt gewachsen." So schreibt er dem Freunde in einem der letzten dieser venezianischen Briefe, und danach könnte man annehmen, er sei ebenso arm von Venedig fortgezogen, wie er hinkam, und hätte sich nur knapp seinen Lebensunterhalt dort verdient. Dies trifft aber nicht zu, ist auch wohl halb scherzhaft gemeint. Das erste graue Haar, das ein Fünfunddreißigjähriger an sich entdeckt, macht immer etwas melancholisch. Tatsächlich kann es Dürer in finanzieller Hinsicht nicht gerade schlecht gegangen sein. Außer dem Honorar für das Rosenkranzfest, von dem er doch sicher seinen Unterhalt bestreiten konnte (man rechnete damals als Jahresverbrauch für einen Menschen etwa 50 Gulden, und ein Gehalt von 100 Gulden galt als sehr anständig) – außer dieser Summe von 110 Gulden verdiente seine Frau doch auf der Frankfurter Messe mit Dürers Graphik, und einmal schreibt er an seinen Freund, er dürfe seinem Weibe und seiner Mutter nichts leihen, sie hätten jetzt genug Geld. Für die fünf Bilder, die er aus Deutschland mitgebracht hatte, bekam er nochmals etwa 100 Gulden, und außerdem verdiente er ja auch noch an Bildnisaufträgen. Gewiß war das alles nicht sehr viel

und kein Reichtum, aber Armut kann man es auch nicht gerade nennen, und bald nach seiner Heimkehr finden wir ihn in ganz geordneten Vermögensverhältnissen. Er konnte das väterliche Haus von einer Hypothek freimachen, die darauf ruhte, besaß eine gute Hauseinrichtung und kaufte für 100 Gulden Farben auf Vorrat. Im Jahre 1509 erwarb er dann das Haus am Tiergärtner Tor, das er fortan bewohnt hat, und erlegte mehr als die Hälfte der Kaufsumme sofort in barem Golde, nämlich 275 rheinische Gulden; den Rest tilgte er durch Hypothekenablösung nach und nach. Gleichzeitig mit diesem Hause erstand er einen Garten auf der Bamberger Straße, für den er 90 rheinische Gulden bar bezahlte. Das alles ist nicht so, als müsse man sich deswegen graue Haare wachsen lassen. Aber Dürer war sein Lebtag etwas ängstlich in Geldsachen und sah Sorgen, wo keine waren. Nicht eigentlich geldgierig oder geizig, wie der alte Tizian, der, ein rechter italienischer Bauer, Acker auf Acker häufte und den Strumpf voll Gold stopfte. Aber Dürer liebte schöne Dinge und hatte Freude an seltenen Kostbarkeiten, und wenn er sich das nicht alles gleich kaufen konnte, so hielt er sich eben für arm. Seine Freunde kannten diesen Zug, diese Sorge ums Geld. Als er im Jahre 1519 nach England und Spanien reisen wollte, meinte Lorenz Beheim, er brauche ja nicht immer zu verdienen, er habe doch keine Kinder, für die er sorgen müsse. Aus Dürers Gesuch an den Rat aus dem Jahre 1524 geht dann ferner hervor, daß er damals, nach der niederländischen Reise, 1000 Gulden besaß, die er der Stadt gegen 5% Zinsen jährlich in Verwahrung geben wollte – wegen „all seiner

Armut". Tausend Gulden stellten damals ein nicht ganz unansehnliches Kapital dar, und das war längst nicht alles, was Dürer besaß: als er starb, hinterließ er seiner Witwe die Summe von 6848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennigen. Er war kein armer Mann, wie er immer sagte. Das Geld für die venezianische Reise hatte er sich von Pirckheimer noch leihen müssen, aber als er von Venedig zurückkam und diese Schuld getilgt war, blieb noch einiges übrig, und damit ging es dann vorwärts mit Dürers finanziellen Verhältnissen. So ist auch in dieser Hinsicht die zweite venezianische Reise als ein Gewinn zu bezeichnen.

Die Zeit der Meisterschaft

Als Dürer sich wieder in Nürnberg heimisch gemacht hatte, fühlte er sich in einem höheren Sinne denn je zuvor als Maler. Er war in Venedig durch die Berührung mit venezianischer Kunst mit sich über seine Malerei und seinen Kolorismus ins reine gekommen und hatte sich zugleich bestärkt in seiner hohen Auffassung von der plastischen Bedeutung des menschlichen Körpers, von der Bedeutung des Nackten. Der Adam und Eva-Stich vom Jahre 1504 war nur ein vorläufiger Abschnitt gewesen, jetzt ging er diesem Problem von der malerischen Seite her zu Leibe. Wenn es auch wahrscheinlich ist, daß er schon in Venedig die beiden Gemälde „Adam" und „Eva" begann, die einstmals im Nürnberger Rathaus standen, jetzt aber in Madrid aufbewahrt werden, die eigentliche Ausführung wird doch wohl erst nach der Rückkehr nach Nürnberg vor sich gegangen sein; denn in Venedig dürfte ihm zu solcher Arbeit doch die Zeit gefehlt haben.

Im Kreise derer, die sich für Kunst interessierten, sprach es sich natürlich herum, daß Dürer nun mit einem neuen malerischen Stil aus Italien zurückgekehrt sei, daß er in Venedig durch große Gemälde unermeßlichen Ruhm und viel Ehre eingeheimst habe, daß der Doge und der Patriarch der Lagunenstadt ihn schätzten und daß der Rat der kunstberühmten Republik den Nürnberger Fremdling ob seiner Malereien für immer hatte dort behalten wollen. Pirckheimer und die Freunde, und auch Dürer selbst, werden genug davon geredet haben. So wurden

ihm denn auch in Deutschland einige große Malleraufträge zuteil. Der Nürnberger Rat allerdings zeigte sich zunächst schwerhörig, aber Dürers alter Gönner und Mäcen, Kurfürst Friedrich der Weise, griff zu und bestellte ein Bild bei ihm für die Allerheiligenkirche in Wittenberg – „Die Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien". Die Aufgabe mochte Dürer in Gedanken zunächst sehr reizen, bot sie doch die Möglichkeit, den nackten und bekleideten menschlichen Körper in unzähligen Stellungen und Haltungen in endloser Reihe abzuwandeln und zu zeigen, was man auf diesem schwierigen Gebiete leisten konnte und wie groß seine formale Erfindungsgabe war. In monatelanger Feinarbeit hat er dieses Werk mit der höchsten Sorgfalt fertiggestellt, und als es vollendet war, äußerte er sich sehr zufrieden. Nur der Preis von 280 Gulden, der ihm gezahlt wurde, dünkte ihn zu gering, ein Jahr Arbeit stecke darin, ein Gewinn sei dabei nicht herausgekommen, nur eben, daß er während dieses Jahres habe leben können. Wir sahen, daß Dürer mit solchen Äußerungen übertrieb, denn gleich nachher kaufte er sich Haus und Garten.

Als er noch an diesem kleinen Bilde arbeitete, drängte ihn ein andrer Auftraggeber, der Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller, zu weiterer Arbeit. Er hatte einen Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariä bei ihm bestellt, als Stiftung für die Kirche des Frankfurter Dominikanerklosters, in der Heller mit seiner Frau dereinst begraben werden wollte. Hocherfreut hatte Dürer auch diesen Auftrag übernommen, aber zunächst mußte der reiche Kaufmann sich gedulden, denn Friedrich der Weise erwartete,

daß Dürer nichts andres nebenher arbeitete, sondern erst einmal sein Marterwerk vollende. Nach Ablieferung der Wittenberger Tafel aber machte Dürer sich sofort an den Hellerschen Altar. Es sollte etwas ganz Besonderes und Großartiges werden, auch in technischer Beziehung höchst solide und dauerhaft für 500 Jahre, alles mit bestem Material, für 25 Gulden Ultramarin, das Hauptbild fünfmal in Tempera untermalt und zweimal in Öl übermalt, mit allerfeinstem Rahmen und dann noch mit einem besondren Firnis überzogen, und daß nur kein andrer sich unterstehe, die Tafel zu firnissen, denn diesen guten Firnis, den er, Dürer, habe und der nie gelb würde, den könne kein andrer bereiten, kurz, es sollte einmal etwas ganz Außerordentliches werden, und Dürer war froh, einen solchen Kunstfreund als Gönner zu haben. Doch legte sich auch diese Freude bald wieder, der leidige Kostenpunkt führte zu Streitigkeiten. Dürer hatte den Auftrag für 130 rheinische Gulden übernommen, aber bald gesehen, daß er dabei zusetzen würde, wenn er das Bild in der versprochenen Weise sorgfältig und unter Verwendung von nur besten Materialien herstellen würde. So entschloß er sich zu einer Nachforderung, die aber Heller anfangs nicht bewilligen wollte. Briefe gehen hin und her, Dürer begründet seine Nachforderung, erfährt dann aber, Heller habe sich über Dürers Benehmen abfällig und fast ehrenrührig geäußert. Da schreibt er ihm einen erregten, stolzen Brief und bietet ihm die Auflösung des Vertrages an; aber so hat es Heller nicht gemeint. Daraufhin lenkt Dürer ein und stellt die ganze Angelegenheit dem Auftraggeber anheim, an dessen Freundschaft

ihm mehr liege, als an dem bißchen Geld, und schließlich bekommt er 200 Gulden, seine Frau erhält ein Gewand aus feinem Tuch zum Geschenk und sein Bruder, der an dem Bilde mitgeholfen hatte, ein Trinkgeld von zwei Gulden. Für eine Arbeit von über einem Jahre ist das immer noch nicht viel, besonders da ihm andre Kunstfreunde das Bild um den doppelten Preis hatten entreißen wollen, aber immerhin, es mochte ohne Schaden abgegangen sein. Nebenher hatte Dürer ein Madonnenbild, die Madonna mit der Schwertlilie, die er Jakob Heller für äußerstens 25 Gulden angestellt hatte, an den Bischof von Breslau um 72 Gulden verkauft.

Fünfhundert Jahre Garantie glaubte Dürer für die Dauerhaftigkeit dieses Werkes versprechen zu können, und wahrscheinlich war dieser Hellersche Altar das Bild, in das er die meiste technische Arbeit gesteckt hatte. Aber leider ist es lange vor Ablauf dieser Zeit zugrunde gegangen, die Dominikaner in Frankfurt haben das Bild im Jahre 1618 nach München verkauft, wo es 1678 beim Brande der Residenz zerstört wurde. Eine alte Kopie von Jobst Harrich, in Öl gemalt, gibt eine nur ungenügende Vorstellung des Gemäldes und läßt eigentlich nur Rückschlüsse auf die Komposition zu. Nur eine Anzahl sehr schöner und genauer Studienzeichnungen verrät uns etwas von der großen künstlerischen Kraft und Sorgfalt, mit der Dürer ans Werk ging.

Fast gleichzeitig mit Jakob Heller war ein andrer Auftraggeber an Dürer herangetreten: der Nürnberger Kupferschmied Matthäus Landauer hatte ihm für die Kapelle des von ihm gestifteten Altmännerhauses den künstlerischen Schmuck bestellt. Die Haupt=

sache dieses Schmuckes war das Altargemälde, kein Flügelaltar diesmal, sondern ein Altarbild im festen, auch von Dürer entworfenen Rahmen, mit einer Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in Gegenwart aller Heiligen, das „Allerheiligenbild" genannt. Schon 1508 entwarf Dürer in einer Federzeichnung das Bild mit dem Rahmen, aber erst drei Jahre später hat er es vollendet. Bis zum Jahre 1585 stand es an dem Platze, für den es bestimmt war, dann kaufte es Kaiser Rudolf der Stiftung des Altmännerhauses ab und nahm es mit nach Prag; von dort gelangte es bald in die Schatzkammer in Wien und endlich in die Gemäldesammlung des Belvedere.

Im Jahre 1510 entschloß sich nun auch der Rat der Stadt Nürnberg, Dürer einen Auftrag zu geben. Er sollte für die Heiltumskammer im Schopperschen Hause, in der alljährlich einmal die der Stadt Nürnberg gehörenden Reichskleinodien von Kaiser Sigismund eine Nacht lang aufbewahrt wurden, die Bildnisse von Kaiser Sigismund und Kaiser Karl dem Großen malen, zwei Idealbildnisse im Krönungsornat. Zwei Jahre später müssen diese Bilder abgeliefert worden sein, denn im Jahre 1512 erhielt er für sie die Bezahlung von etwas mehr als 85 Gulden.

Schon als Dürer am Hellerschen Altar arbeitete, war ihm das Malen wieder leid geworden. Er fand, es lohne sich nicht und er verdiene damit nur knapp seinen Lebensunterhalt. Gewöhnliche Bilder, so wie sie allgemein geliefert würden, könne zwar auch er die schwere Menge malen und reich dabei werden. Aber das genüge ihm nicht, er sei ein Künstler, der die höchsten Ansprüche an sich stelle und nur das Allerbeste machen wolle. An

dem Urteil der Menge liege ihm gar nichts, er strebe nur nach der Anerkennung der wenigen Verständigen, und für die sei das Beste gerade gut genug. Aber dieses Beste, zu dem die anhaltendste und gewissenhafteste Arbeit gehöre und die viel Zeit koste, werde nicht nach ihrem wahren Wert bezahlt. So steht es in den Briefen an Jakob Heller zu lesen. Deshalb wolle er statt des „fleißigen Kläubelns" (der mühseligen, gediegenen Malerei) sich lieber wieder seiner Graphik zuwenden. Hätte er es eher getan, so wäre er um 1000 Gulden reicher.
Und so finden wir Dürer denn nach Erledigung seiner Malaufträge wieder als den emsigen und fleißigen Graphiker. Er nimmt einen neuen Aufschwung. Die Gestaltenfülle seines Inneren drängt nach Ausdruck, er war damals von einer geistigen Beweglichkeit und einem Phantasiereichtum wie kaum je zuvor, so sehr, daß ihm die ihm angeborenen Mittel der Zeichenkunst nicht genügten und er auch noch die Dichtkunst hinzunahm, um der Gedankenfülle nur Herr zu werden – wenn ihm dies, nebenbei gesagt, auch nicht gelungen ist und er dann bald wieder Abstand nahm von den Reimversuchen. Die Fülle seiner Formvorstellung, der er damals Ausdruck verlieh, ist erstaunlich. Zunächst vollendete er die im Jahre 1498 begonnene Holzschnittfolge der Großen Passion, im alten Geist, aber in neuem Sinn. Zu der im Jahre 1504 angefangenen Folge des Marienlebens zeichnete er ebenfalls einige Blätter und den Titel hinzu, und dann entwarf er in diesen Jahren noch das Meisterwerk der kleinen Holzschnittpassion. Die Jahre 1510 und 1511 kann man als den Höhepunkt seiner Tätigkeit für den Holzschnitt be-

zeichnen, entstanden doch damals die schönsten seiner Arbeiten, nämlich der „Büßende", die „Salome", zwei Darstellungen der heiligen Familie, die große Dreifaltigkeit und, vielleicht der wunderbarste Holzschnitt von allen, der „heilige Christoforus". Den Grabstichel dagegen ließ er ein paar Jahre fast ganz ruhen. Nachdem er gleich nach seiner Rückkehr aus Venedig das Thema der menschlichen Figur in einigen Kupferstichen bearbeitet und einige Darstellungen aus der Passion gestochen hatte, sah er wohl, daß er sich die Hand, vom fleißigen Kläubeln schwer geworden, erst wieder geschmeidig machen müsse, und erst als er ein paar Jahre lang nur für den Holzschnitt gezeichnet hatte, nahm er dieses subtilere Werkzeug wieder vor. Nun setzt die Tätigkeit als Stecher um so lebhafter wieder ein. Im Jahre 1512 bringt er die kleine Kupferstichpassion durch die Hinzufügung weiterer zehn Blätter zum Abschluß, sticht einige der schönsten Madonnen, versucht sich, der Abwechslung halber, einmal in einer neuen Technik, der Kaltnadelarbeit, und schafft dann in den Jahren 1513 und 1514 seine drei berühmten sogenannten „Meisterstiche", den „Ritter, Tod und Teufel", den „Hieronymus im Gehäus" und die „Melancholie". Diese drei Blätter, auf denen noch heute beim Publikum sein Ruhm beruht, waren, in technischer Beziehung jedenfalls, das Äußerste und Höchste, was sich mit dem Grabstichel leisten ließ. Eine Weiterentwicklung in dieser Art gab es nicht, vielleicht war die Grenze des Möglichen schon überschritten – und folgerichtig wandte Dürer sich nun in den nächsten Jahren abermals einer andern Technik zu, der Radierung, der reinen

Ätzkunst, um am Ende auch ihr wieder einige unübertroffene Meisterwerke abzuringen, wie die „Entführung" und die „große Kanone".

Als im Jahre 1511 die drei Holzschnittfolgen und die kleine Reihe der schönen Einzelholzschnitte erschienen waren, durfte Dürer sich sagen, daß er diese Kunst damit zu einer ungeahnten Höhe heraufgeführt hatte. Das gab es anderswo nicht. Hätte man damals den Wert der deutschen und der andern, der italienischen Kunst gegeneinander abgewogen, auf dem Gebiete der zeichnenden Künste stand Deutschland, dank Dürers Leistung, unbestritten als Sieger da. Nun fragte es sich, ob jemand kommen würde, der diese Stellung ausnützen wollte. Es ist vielleicht nur ein Zufall der Kunstgeschichte, daß nun gerade in diesem für Dürer so psychologischen Augenblick wirklich jemand kam, der diese Situation begriff, und vielleicht ist es nicht einmal ein sehr glücklicher Zufall. Aber zunächst betrachtet, hielt es Dürer wohl für ein Glück, daß damals der große Auftraggeber ihm nahte, nach dem er sich heimlich längst gesehnt hatte: der kunstbegeisterte Kaiser Maximilian. Wir dürfen bei diesem Zusammentreffen im Geiste nicht immer über die Alpen denken und vergleichen, was für Aufgaben in eben jenen Jahren die größten Künstler Italiens bekamen und was sie in dem übrigens manchmal recht harten Dienst ihrer Fürsten schaffen durften. Die Verhältnisse lassen sich gar nicht vergleichen. Schon die äußerliche Tatsache, daß Dürer gerade in diesem Augenblicke seiner Entwicklung den größten Mäzen fand, den Deutschland damals beherbergte, bedeutete für ihn ein persönliches Glück. Seine

Kunst sollte, oder konnte doch, Weltbedeutung bekommen, und er selber war fortan ein Hofmaler, bald, seit 1515, mit einem festen kaiserlichen Jahresgehalt von 100 Gulden angestellt und damit ein für allemal der direkten Geldsorgen ledig. Das mochte von Dürer immerhin als kleiner Ersatz empfunden werden für das, was er in Venedig einst ausgeschlagen hatte.

Im Jahre 1512 also, als Kaiser Max in Nürnberg weilte, fand die erste Berührung zwischen ihm und Dürer statt. Der Kaiser hat einmal ausgesprochen, daß, wer nach seinem Tode nicht wolle vergessen werden, schon zu Lebzeiten für sein Gedächtnis selbst Sorge tragen müsse, und in dieser Gesinnung hat er rechtzeitig an seinem Nachruhm gearbeitet, mit Hilfe der Kunst. Zwar, große Bauwerke errichten oder Wandgemälde für die Ewigkeit ausführen lassen konnte er nicht. Er hatte nie Geld. Aber das wenige, das er besaß, ließ er für seinen gedruckten Ruhm gerne draufgehen. Seine Taten, wirkliche oder geträumte, ließ er in den Büchern vom „Teuerdank" (dem, der auf Abenteuer denkt) und vom „Weißkunig" (vom weißen König) erzählen und illustrieren. Und wenn er sich auch keine steinernen Triumphbögen bauen konnte wie die römischen Kaiser, seine Ahnen, so ließ er sich wenigstens ein großes Triumphtor und einen Triumphzug zeichnen und in Holz schneiden. Für dieses Werk zog er einen Stab von Gelehrten und von Künstlern heran. Die Gelehrten, vor allen Stabius und Pirckheimer, mußten das historische und allegorische Programm entwerfen, die künstlerische Leitung übernahm sein Innsbrucker Hofmaler Jörg Kölderer, an der Ausführung arbeiteten die besten Künstler, wie

Dürer, Burgkmaier, Altdorfer und Springinsklee, mit. Dürer gewann nachträglich noch gewissen Einfluß auf die Gesamtgestaltung. Für die Triumphpforte, diesen mehr als 3 m hohen und 3 m breiten, aus 92 Einzelblättern zusammengeklebten Riesenholzschnitt, machte er eine Reihe von Zeichnungen, besonders für die ornamentalen Teile. Im „Triumphzug" gehen wohl nur die mechanisch bewegten Wagen auf seine Entwürfe zurück, denn die schönen Standartenreiter, die er dafür zeichnete, wurden nie in Holz geschnitten. Der „Triumphwagen" im ältesten Entwurf von 1512, in der endgültigen Fassung dann 1518 in Dürers Werkstatt gezeichnet, ward erst drei Jahre nach dem Tode des Kaisers in Holz ausgeführt. Es war der beste Teil von Dürers Kaiserholzschnitten, und es ist bedauerlich, daß er post festum kam. In riesiger Vergrößerung hat er dann als Wandgemälde im Saale des Nürnberger Rathauses weitergelebt.

Eine reine Freude war diese jahrelange Arbeit an den Projekten, an dieser „Ruhmfabrik" des Kaisers, für Dürer gewiß nicht. Die undankbare Aufgabe des Triumphtors, dieses Ungetüms einer Scheinarchitektur auf Papier, mit dem Zwang, den kniffllichsten allegorischen Gedanken anschauliche Form zu verleihen, war mehr, als selbst Dürer leisten konnte. Aber einmal wenigstens hatte er Gelegenheit, für Kaiser Max sein Bestes zu geben: er ließ ihn sein kostbares, auf Pergament gedrucktes Gebetbuch illustrieren, und die Randzeichnungen, mit denen Dürer, im Verein mit andern Künstlern (Altdorfer, Cranach, Hans Dürer), im Jahre 1515 dieses Prachtwerk schmückte, stellen eine der glücklichsten Leistungen von Dürers Zeichenkunst dar. Hier hatte er einmal eine Aufgabe, in

der er seine ungeheure bildnerische Phantasie und seine einzigartige Kunst frei entfalten konnte. Ähnliches hat kein großer Künstler jemals wieder schaffen dürfen, und hätte Kaiser Max nichts weiter bestellt als diese Illustrationen, so wäre sein Ruhm als Mäzen schon begründet gewesen. So aber, da dies gleichsam nur ein ferienhaftes Zwischenspiel war in einer Reihe von harten, undankbaren Aufgaben, mochte Dürer manchmal heimlich seufzen über seinen geliebten Kaiser, den er persönlich sehr verehrte und der ihm während des Reichstages von 1518 oben auf der Augsburger Pfalz eine Porträtsitzung gewährte, die zu einem der schönsten menschlichen Dokumente führte. – Alles in allem genommen hat man den Eindruck, als habe diese Tätigkeit an den offiziellen Publikationen des Kaisers Dürer ein wenig ermüdet. In manchen Arbeiten der Jahre 1515–1519 spürt man ein gewisse Kälte und Leere.

Die niederländische Reise

Im Anfang des Jahres 1519 starb plötzlich Kaiser Max. Dieses Ereignis betraf Dürer insofern, als einmal die Arbeiten für die großen Holzschnittpublikationen des Kaisers noch nicht unter Dach und Fach waren, dann aber auch insofern, als es nun unsicher war, was aus Dürers Jahresgehalt fortan werden würde. Der Kaiser hatte im Jahre 1515 dem Künstler eine Rente von 100 Gulden ausgesetzt, die er alljährlich bei der Nürnberger Stadtsteuer abhob. Als nun der Kaiser tot war, weigerte sich der Nürnberger Rat einstweilen, diese Summe weiterzuzahlen, bis der neue Kaiser diese Verfügung seines Vorgängers bestätigt oder erneuert hätte. So befand sich Dürer in bedenklicher Lage, das feste Einkommen, mit dem er bisher gerechnet hatte und das zur Bestreitung des notwendigsten Lebensunterhaltes genügte, war auf einmal in Frage gestellt, und er hatte vielleicht nicht unrecht, wenn er damals schrieb, es würde schlimm um ihn bestellt sein, wenn er plötzlich das Augenlicht oder die Gebrauchsfähigkeit der Hand verlieren würde. Er mußte also trachten, sich die Bestätigung seiner Gehaltsanweisung vom neuen Kaiser zu verschaffen, und als dieser in der Person Karls V. endlich erwählt war, machte Dürer Reisepläne, um persönlich bei ihm vorstellig zu werden. Anfangs dachte er, sich dem Hofstaat des Pfalzgrafen Friedrichs II. anzuschließen, der dem Kaiser in Spanien das Resultat der Wahl mitteilen und ihn auf der Reise nach England begleiten sollte. Doch dieser Plan zerschlug sich, Dürer kam nicht nach Spanien und England. Statt dessen

wollte er ihn in seinem Hoflager in den Niederlanden aufsuchen, wohin sich der Kaiser nach der Krönung begab.
Dürers Freunde, Lorenz Beheim und Wilibald Pirckheimer, machten sich gelegentlich lustig über ihren Albrecht, daß er ein unruhiger Gast sei und daß ihm die Reiselust in den Sternen geschrieben war. Aber wer kann es dem Künstler ernstlich verdenken, daß er, der in der Jugend das Glück des Reisens erfahren hatte, sich wieder hinaussehnte aus Nürnberg und daß er diesen Anlaß gern ergriff, um als Fünfzigjähriger abermals die Welt zu sehen, und zwar ein Stück Welt, das ihn künstlerisch lebhaft interessieren mußte? Seine Reise war nicht nur die Geschäftsreise wegen der Bestallung, er nahm sich vor, länger draußen zu bleiben und sich ordentlich umzutun. Aber auch Kunstgeschäfte wollte er machen, er nahm von seinen Stichen und Holzschnitten eine Menge mit, übernahm auch für seine Freunde, wie Schäuffelein und Hans Baldung, einiges von ihren Arbeiten in Kommission. Frau und Magd sollten ihn begleiten, die Frau war ja bewandert im Kunsthandel mit Dürers gedruckten Blättern.
Im Juli des Jahres 1520 machte sich Dürer auf den Weg. Er reiste zu Schiff über Bamberg, Frankfurt und Mainz nach Köln, von da weiter über Land. Nach dreiwöchiger gemächlicher Fahrt kam er in Antwerpen an, wo er im Hause des Jobst Planckfeldt Standquartier nahm. Von Antwerpen aus bereiste er die Niederlande, war im August in Mecheln und Brüssel und fuhr im Oktober zu Karls Kaiserkrönung nach Aachen. Dort hatte er seinen Zweck noch nicht erreichen können, und so

reiste er dem Kaiser nach bis Köln, wo er endlich ans Ziel kam. „Mir ist meine Confirmacia (Bestätigung der Rente) von dem Kaiser an meine Herren von Nürnberg worden am Montag nach Martini, im 1520. Jahr, mit großer Mühe und Arbeit." Doch als ihm diese Last von der Seele war, ging er nicht sogleich wieder nach Hause, sondern zunächst über Nymwegen und Hertogenbosch zurück nach Antwerpen. Hier setzte er sich von neuem fest und blieb dann noch den ganzen Winter und Sommer bis in den Juli hinein dort, von Zeit zu Zeit ein wenig auf Ausflügen sich umschauend. Als im Dezember in Zeeland ein riesiger Walfisch gestrandet war, mußte er hin; im April sah er Gent und Brügge, im Juni abermals Mecheln. Dann endlich fuhr er im Juli von Antwerpen ab und kam über Brüssel und Köln, nach einer Abwesenheit von reichlich einem Jahr, wieder nach Nürnberg.

Daß wir Dürer auf dieser Reise so fast auf Schritt und Tritt verfolgen können, verdanken wir der Kenntnis seines Reisetagebuches, das uns in Abschriften erhalten ist. Es ist eigentlich mehr ein Ausgabenbuch als ein Tagebuch in unserem Sinne, jeder Gulden und jeder Pfennig, den er ausgab, ist genau aufgezeichnet, und manchmal findet man seitenlang nichts weiter als „Item, soundso viel Stüber für dies und das" oder „gelöst für 2 Bogen gedruckter Kunst soundso viel". Doch dazwischenhinein kommen auch andre Bemerkungen von allgemeinerem Interesse. Wenn er dem Küster in Köln ein Trinkgeld gibt dafür, daß er sich die Tafel von Meister Stefan (Stefan Lochner) aufschließen läßt, und daß er dies und jenes gesehen hat und

daß er des Bürgermeisters Haus in Antwerpen über die Maßen groß und sehr wohl geordnet findet, dann wissen wir, daß er sich alles, was es an Sehenswürdigkeiten gab, sorgfältig betrachtete. Und mitten zwischen diesen trockenen Bemerkungen finden wir dann plötzlich die gewaltigsten und erschütterndsten Äußerungen, die wir von ihm überhaupt besitzen, jenen Aufschrei seiner Seele, als ihm die (irrtümliche) Nachricht von Luthers Tode zukommt, oder die tieferregte leidenschaftliche Anrufung des Erasmus von Rotterdam, der solle nun als Streiter Christi die Fahne des wahren reinen Glaubens hochhalten. So wie damals aus den sachlichen venezianischen Freundesbriefen, so können wir uns jetzt aus den nüchternen Ausgabenbüchern ein anschauliches Bild machen von Dürers Tun und Treiben in den Niederlanden.

Seinerzeit in Venedig hatte Dürer sich mit einer fremden Kunst auseinandergesetzt, Eindrücke reifen lassen und verarbeitet. Die fremde Kunst hatte er daraufhin angesehen, was er für sich, für seine Zwecke davon brauchen konnte, mit dem Egoismus des Künstlers, der um seine innere Existenz ringt. Daß Venedig auch außerhalb der Fragestellung: „Dürer und Venedig" interessant sein könne, erfuhr man aus seinen damaligen Äußerungen nicht, nichts vom Dogenpalast und San Marco. Jetzt, in den Niederlanden, wo er ein reifer, sicherer Künstler ist, einer, der nicht nur seinen Stil gefunden, sondern auch den Stil seiner Zeit bestimmt hatte, jetzt ist seine Kunst des Reisens objektiver, vielseitiger. Er interessiert sich auch für Dinge, die ihm nichts mehr zu geben hatten und die in ihm überwunden waren, wie

etwa die Kunst Mabuses, von der er findet, sie sei im Malerischen besser als im Zeichnerischen. Er fragt nach den schönsten Bauwerken in diesen reichen flandrischen Städten und bewundert die reiche und zierliche gotische Architektur mit dem schönen Maßwerk und den durchbrochenen Türmen, er staunt das Rathaus in Antwerpen an, genießt in Brüssel das königliche Schloß mit seinen Gärten, auch das Haus des Grafen von Nassau, schreibt ein paar Zeilen auf über die Kirche in Hertogenbosch und steigt in Antwerpen auf den höchsten Turm, um von da die Gesamtanlage der großen Stadt, den mächtigen Fluß mit seinem Hafen und das bewegte Leben des Welthandelsplatzes aus der Vogelperspektive zu betrachten. Im Aachener Münster, das er mit dem Silberstift in sein Skizzenbuch gezeichnet hat, sieht er mit Freude antikische Säulen und denkt an Vitruv, seinen alten Freund. Kurz, er war schaulustig und offenen Auges, wie nur je ein Reisender. Daß er sich für die Werke, die seinem eigenen Fach nahestanden, am lebhaftesten interessiert, versteht sich von selbst, aber wir sind doch betroffen über die Sicherheit seines Urteils in diesen Fragen. Von dem, was damals in den Niederlanden Mode war und Weltmode wurde, vom Romanismus etwa Mabusescher Observanz, läßt er sich nicht ohne weiteres gefangennehmen und bringt bei aller Anerkennung des Wertvollen doch ein Wort des Tadels an. Dagegen den Großen des vergangenen Jahrhunderts zollt er, wenn auch nur mit kurzen Worten, uneingeschränktes Lob, vor dem Genter Altar und vor den Werken der Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes neigt er sich in ehrfürchtiger Bewunderung. Auch das

größte Werk von jenseits der Alpen, Michelangelos marmorne Madonna in Brügge, vergißt er nicht. Was es an tüchtigen Meistern seiner Zeit dort gab, lernt er persönlich kennen, Quinten Massys, Lukas von Leyden, Barent van Orley, den Bildschnitzer Conrad Meit, den Goldschmied und Kupferstecher Alexander und den Landschafter Joachim Patinir. Mit dem hat er sich offenbar gut verstanden, denn er zeichnet ihm einmal ein Blatt voll kleiner Christoforusfiguren, wohl als Staffage für eins seiner Bilder, zum Aussuchen.

Und was gab es für einen Menschen mit offenen Augen nicht sonst noch alles zu sehen in diesen blühenden flandrischen Städten! Antwerpen war eine Welthandelsstadt erster Ordnung, Menschen aus aller Herren Länder in den merkwürdigsten und schönsten Trachten kamen hier zusammen, und manch eine seltsame Erscheinung zeichnete er in sein Skizzenbuch, Negerinnen und Beghinen, daneben auch sonderbare Tiergestalten, ein Walroß, ein „dosig Tier", das in Zeeland gefangen war. Vielleicht den stärksten Eindruck machten ihm die ersten Ankömmlinge aus dem eben entdeckten neuen Kontinent. Riesige Goldsachen aus Mexiko wurden im Königsschloß zu Brüssel als kostbarer Schatz gehütet und legten ihm zum erstenmal sichtbares und greifbares Zeugnis ab von der Zivilisation der fremden wilden Völker. Er hat sein Lebtag nichts gesehen, was sein Herz mehr erfreut hätte als dies; das war noch kostbarer und rarer als die indianischen Waffen und Geräte, von denen er einiges erwarb. Man sieht, wie froh er war, daß sich durch solche Berührung mit fremden Ländern und Menschen sein Horizont mit einem Schlage

mächtig erweiterte. Alles dessen aber hätte es, so wichtig und schön es auch war, gar nicht bedurft, um ihn zu fesseln: auch so noch gab es genug und übergenug zu schauen. Seitenlang schreibt er von der großen Prozession in Antwerpen am Sonntag nach Himmelfahrt, wo die ganze Stadt auf den Beinen war, die Geschlechter und die Zünfte, der Rat und das Domkapitel, Mönche und Nonnen und Soldaten, lebende Bilder auf Festwagen, wie die heiligen drei Könige, Mariä Verkündigung und der heilige Georg mit dem Drachen und der Königstochter, alles aufs prächtigste und kostbarste, mit rauschender Musik, in einem Festzug, der über zwei Stunden dauerte. Das hatte er noch nie gesehen, davon könnte er ein Buch schreiben, so schön und reich war der Eindruck. Und ähnlich muß im folgenden Jahr die Fronleichnamsprozession gewesen sein. Überall, wo etwas zu sehen ist, finden wir Dürer dabei, zu Fastnacht entwirft er Masken für seine Freunde und ergötzt sich an der Mummerei, auf dem großen Roßmarkt zu Antwerpen bewundert er die schönen Hengste und notiert sich die Preise der teuersten Verkäufe. Wie muß er aber erst gestaunt haben bei der größten Festlichkeit jener Tage, beim feierlichen Einzug Karls V. in Antwerpen! Bald nach seiner Ankunft in Antwerpen sah er sich die Vorbereitungen an, er ließ sich von den Zimmerleuten die Ehrenpforten zeigen, an denen sie gerade arbeiteten, eine Festarchitektur zu beiden Seiten der Straße, zwei Stock hoch, oben mit einer Bühne für ein Theaterspiel – 4000 Gulden bekämen allein die Maler und Schreiner dafür, und dann sollte es noch mit kostbaren Stoffen und Teppichen geschmückt werden. Den Einzug selbst

hat er nur ganz kurz beschrieben, er hatte sich das gedruckte Programm gekauft und wollte es sich aufbewahren. Aber er hat davon ja später seinem Freunde Melanchthon erzählt, besonders von den nackten allegorischen Jungfrauen im Festzuge. Der Kaiser habe sie keines Blickes gewürdigt, seltsam, er aber sei ganz nah herangetreten, um sich die schönen nackten Mädchengestalten näher zu betrachten; er sei ja ein Maler, und da habe er sich wohl ein bißchen unverschämter umschauen dürfen. Bei der Krönung des Kaisers in Aachen war der Künstler wohl sicher zugegen, die Nürnberger Ratsherren, welche die Reichsinsignien zur Krönung überbrachten und bei denen Dürer oft zu Gast war, werden ihm einen Platz verschafft haben, und in Köln sah er im Tanzhaus, im Gürzenich, den Fürstentanz und das Bankett mit an, das dem jungen Kaiser gegeben wurde. Festlichkeiten in Hülle und Fülle.

Bei diesem Leben, diesem ewigen Hin und Her, mit Reisen und Ausflügen und viel geselligem Verkehr, kam Dürer natürlich nicht zum regelrechten Arbeiten. In dem niederländischen Jahr ist kein einziges größeres Gemälde entstanden, nur hie und da ein kleineres Bild, ein Antlitz Christi auf dem Schweißtuch der Veronika und ein Hieronymus für einen Portugiesen. Aber gearbeitet hat Dürer darum doch, fast unaufhörlich hat er gezeichnet. Sein Skizzenbuch trug er immer bei sich, und es ist voll von allen möglichen Dingen, Stadtansichten und Trachtenbildern, Merkwürdigkeiten und Bildnissen, mit dem Silberstift sorgfältig ausgeführt. Neben diesen Sachen, die er für sich zur Erinnerung machte, geht dann eine sehr lebhafte Tätigkeit als

Porträtist her, große Bildniszeichnungen in Kohle. Hunderte solcher Blätter müssen damals entstanden sein; viele davon sind uns erhalten, von vielen wissen wir nur durch Erwähnungen in seinem Tagebuch. Damit verdiente er ein bißchen Geld, der Durchschnittspreis ist ein Gulden bei ihm, aber weitaus die meisten hat er den Dargestellten geschenkt, aus Liebenswürdigkeit oder als Gegenleistung für irgendeine Gefälligkeit. Sein physiognomisches Interesse war wach geworden, und in der Tat verkehrte er dort in einem Kreise von Menschen, die sich im Bilde festzuhalten wohl lohnte. Eine große Rolle in diesem Verkehr spielten natürlich die Künstler, die, anders als seinerzeit die Kollegen in Venedig, sehr freundlich und herzlich zu ihm waren. Barent van Orley, den jungen Hofmaler, hat er gezeichnet und gemalt (das gemalte Bildnis ist eines seiner schönsten), Lukas von Leyden, Joachim Patinir und andere mit dem Stift abkonterfeit, auch den Tommaso Vincidor, einen Raffaelschüler aus Bologna, dann Goldschmiede und Musiker, wie den köstlichen Lautenschläger, Hauptmann Felix Hungersperg. Ein andrer Kreis war der aus Humanisten und Diplomaten gebildete, allen voran natürlich Erasmus von Rotterdam; der Antwerpener Ratssekretär Cornelius Grapheus, der Schöffensekretär Petrus Aegidius und der Syndikus Adrian Horebouts vertreten das juristische Element, Augustin Scarpinello, Jacob de Bannissis, Geheimsekretär des weiland Kaiser Max, Gregor Lampartes und der portugiesische Gesandte Thomas Lopez das diplomatische und der Münchener Nikolaus Kratzer, Hofastronom des englischen Königs, das naturwissenschaftliche. Über all diesen

Fremden hat Dürer aber seine Landsleute nicht vergessen, oft ist er mit den Nürnberger Gesandten sowie mit den in den Niederlanden ansässigen Nürnberger und Augsburger Kaufleuten zusammen, den Fuggern, Imhof, Topler, Pfinzig und Sturm. Auch auswärtige Handelsherren lernte er näher kennen, so den reichen Seidenhändler und Zahlmeister der Statthalterin Margarethe, Tommaso Bombelli. Auffallend viel hat dann Dürer mit Portugiesen verkehrt, Handelsagenten des portugiesischen Königs, den Faktoren Francisco Brandan und Roderigo Fernandez. Die Einladungen zum Essen bei ihnen werden immer wiederholt, und es scheint zu einer mehr als oberflächlichen Freundschaft gekommen zu sein. Was suchte Dürer nun gerade bei diesen Leuten, worüber redete er mit ihnen? Wahrscheinlich waren es religiöse Dinge und Probleme, die dort verhandelt wurden. Diese Portugiesen waren ursprünglich Juden gewesen, hatten sich aber taufen lassen, ohne indessen ihren alten Glauben ganz vergessen zu können, und nun beschäftigten sie sich mit der neuen lutherischen Lehre. Das zog Dürer zu ihnen hin. Denn dies beschäftigte auch ihn auf das leidenschaftlichste, auch er war von religiösen Gewissensfragen heimgesucht und hing innerlich der neuen Lehre an. Hier, auf neutralem Gebiet, bei Leuten, die als ehemalige Juden über dem Streit der Parteien standen und außer Papsttum und Reform noch andre Lehren am eigenen Leibe erfahren hatten, mochte er ein gut Stück weiter kommen in dieser schwierigsten aller Fragen. Auch sonst hatte er ja in Antwerpen Umgang mit Kreisen, in denen dieses Problem auf das leidenschaftlichste erörtert wurde, in den Kreisen des zeit=

weiligen Lutherfreundes Erasmus und des Augustinerpriors Jakob Propst. So ward dieser Antwerpener Aufenthalt für Dürer eine Quelle auch des innerlichsten, menschlichsten Erlebens.
Man kann unmöglich alle die Personen aufzählen, mit denen Dürer damals zusammen war. Wenn man sein Tagebuch liest, erfährt man, daß er damals eine Unzahl von interessanten und bedeutenden Menschen kennenlernte, aus allen Ständen und aus allen Kreisen, von Königen und Fürsten herunter bis zu den einfachsten Handwerkern. Unendlich viele neue Dinge stürmten auf ihn ein, Gespräch und Verkehr, Meinungsaustausch und Disput, Kunstgenuß, Welt- und Menschenkenntnis, Lebensfreude und Daseinsseligkeit wurden ihm zuteil wie nie und brachten ihm eine Auffrischung von Auge und Herz, davon er dann noch lange zehrte und der er später künstlerisch und menschlich die reichsten Früchte verdankte.
Es ging Dürer gut in den Niederlanden. Nicht immer körperlich, das ist wahr. Jene unsinnige Reise hinter dem gestrandeten Walfisch her, mitten im Winter, mit Sturm und Schiffbruch und schwerer Erkältung hat seiner niemals sehr kräftigen Konstitution einen heftigen Schlag versetzt, die Besuche bei Arzt und Apotheker werden fortan immer häufiger, und schließlich waren es ja die Folgen dieses Leichtsinns, dieser Erkrankung der Niere oder der Milz, an der er später zugrunde ging. – Auch war dieses Gutgehen nicht finanziell so sehr bedeutend. Bei seiner Abrechnung vor der Rückkehr stellte er fest, daß er nur Schaden gehabt hat. Das mag zutreffen. Er lebte damals auf großem Fuße und gab viel Geld aus, kaufte sich eine Menge

Raritäten, die teuer waren, ausländische Waffen, Büffelhornringe, Korallen, Hufe von Elentieren, indianische Nüsse, Porzellanvasen, elfenbeinerne Pfeifen, Affen, Schildkröten und Papageien. Wenn er mit jemand ein Tauschgeschäft machte um Edelsteine, dann ward er betrogen, genau wie seinerzeit auf dem Rialto, und auch im Kunstgeschäft gab er immer zuviel von seinen schönen Dingen. Nur Lukas von Leyden scheint ihm mit seinem ganzen Kupferstichwerk eine angemessene Gegengabe geleistet zu haben. Die Statthalterin Margarethe, der er immer Graphik verehrte und deren Hofleuten er auch freigebig von seinen Drucken schenkte, hat sich in keiner Weise erkenntlich gezeigt. Nicht einmal das Skizzenbuch Jacopo de Barbaris, um das er bat, konnte sie ihm geben, und als er ihr sein gemaltes Bildnis des Kaisers Max, ihres Vaters, schenken wollte, fand sie so viel daran auszusetzen, daß er es ihr einfach wieder fortnahm. Das war kein Geschäft, und auch sonst hat er mehr verschenkt als verkauft, besonders die Kohleporträts umsonst oder fast umsonst fortgegeben. Auch manches verspielt, er verlor fast immer, und wenn er zufällig einmal gewann, tat ihm der Mitspieler leid, und er machte ihm zum Trost schnell sein Bildnis. So konnte er keine Reichtümer sammeln.

Aber dennoch: es ging ihm gut. Schon das viele Schauen und ganze reiche Erleben dieser Tage, die geistige und sinnliche Auffrischung mußten für ihn ein Hochgenuß sein. Und dann der Ruhm! Nie wieder hat Dürer ihn so sehr empfunden wie auf dieser Reise. Als weltberühmter Mann war er unterwegs vom ersten bis zum letzten Tage. Auf der Heimfahrt brauchte er auf

dem Main und fast nie auf dem Rhein den Schiffszoll zu bezahlen, der Bischof von Bamberg hatte dem berühmten Meister einen Freibrief ausgestellt. Und kurz vor der Rückkehr saß er mit Königen und Kaisern zu Tisch, König Christian II. von Dänemark, Karls V. Schwager, lud ihn mehrfach zur Tafel, einmal zusammen mit Kaiser Karl, der Statthalterin Margarethe und der Königin von Spanien. Wohin er auch kam, überall feierte man ihn, immer war er eingeladen, bei den Kaufleuten aus Nürnberg und Augsburg, beim portugiesischen Gesandten und bei auswärtigen Handelsherren. Man gab Bankette ihm zu Ehren, Barent van Orley lud zu Dürers Anwesenheit ein und machte ein üppiges Essen, das der Ehrengast selbst auf mindestens 10 Gulden Kosten schätzte. Doch das alles waren ja nur Privatpersonen. Wichtiger und eindrucksvoller mußten ihm die offiziellen Feste von seiten der Malerinnungen und Goldschmiedezünfte vorkommen, wenn er da auf der Zunftstube der Goldschmiede von Antwerpen, Hertogenbosch und Brügge oder bei den Malern in Gent und Mecheln als der Mittelpunkt einer prächtigen Gesellschaft angefeiert wurde, wenn die Kollegen ihm zutranken und ihn ihrer tiefsten Ehrerbietung versicherten und ihn spät in der Nacht dann beim Schein der Fackeln und Windlichter bis an sein Haustor geleiteten. Es muß in der Tat sehr schön gewesen sein, ein solches Innungsfest, so wie es ihm die Malerschaft von Antwerpen bereitete. Das prächtige Zunftsilber, all die kostbaren Pokale, Schüsseln und Tafelaufsätze, Meisterwerke der niederländischen Goldschmiedekunst, wurden herausgeholt, die Künstler mit ihren Frauen in den prächtigsten

Kleidern waren vollzählig versammelt bei Tisch, dann öffnete sich die Tür, und der große Mann wurde hereingeleitet. „Da stand das Volk auf zu beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn." Und so schritt der Träger deutschen Ruhmes durch die Reihen der Fläminge, die sich tief vor ihm verneigten. Dann, als er saß, kam der Syndikus des Rates mit zwei Rats=dienern, die trugen vier Kannen Wein, und die Ratsherren ließen ihm sagen, er solle hiermit von ihnen verehrt und ihrer Gnade versichert sein. – Nur die Allergrößten im Reiche der Kunst hat man damals so geehrt, Dürer durfte sich als ein welt=berühmter Mann fühlen, und aus den stolzen und doch schlichten Worten, mit denen er in seinem Tagebuch dieses Erlebnis ver=zeichnet, weht uns noch ein Hauch an von dem Hochgefühl, das er darüber empfand. Der „große Herr" tat ihm so wohl, gerade weil diese gehobene soziale Stellung des Künstlers etwas Neues und für einen Deutschen etwas ganz Unerhörtes war. In Nürn=berg war und blieb er doch ein wenig der „Schmarotzer", um sein Wort aus Venedig zu gebrauchen.

Die letzten Jahre

Mit wahrem Feuereifer machte Dürer sich nach seiner Rückkehr in die Heimat an die Arbeit, die innere Erfrischung und Bereicherung seines ganzen Wesens äußert sich in einer neuen Schaffensfreude. Er geht mit großen Gedanken um, mächtige, ergreifende Bilder will er malen, die schon im Format alles bisher Geleistete übertreffen sollen: eine große Kreuzigung, eine Grablegung Christi, ein Madonnenbild mit Engeln, und, wohl das Großartigste von allen, eine Madonna im Kreise der Heiligen, eine vielfigurige Santa Conversazione in Breitformat. Das wäre eine herrliche Reihe von Werken geworden, den großen gleich nach der venezianischen Reise entstandenen Gemälden ähnlich, nur noch mächtiger gedacht. Aber – es blieb bei den Plänen und Ideen, alle diese Arbeiten sind über die Entwürfe und Skizzen und Einzelstudien nicht hinausgekommen, kein einziges dieser Werke hat er ausgeführt, und auch von dem ihm vom Nürnberger Rat gleich nach seiner Heimkehr in Auftrag gegebenen Wandgemälde im Rathaussaal, der „Verleumdung des Apelles", haben wir nichts als einen skizzierten Entwurf. Was ihn an der Ausführung seiner Pläne gehindert hat, waren diesmal wohl kaum Geldsorgen, denn gerade damals bot er dem Rat von Nürnberg ein nicht unbeträchtliches Kapital zur Verzinsung an, besaß also übriges Geld. Vielleicht war es Kränklichkeit oder die erneute Beschäftigung mit theoretischen Dingen. In jenen Jahren vollendete er ja einen Teil seiner theoretischen Schriften, die „Unterweisung der Messung" und

die „Befestigungskunst" erschienen 1525 und 1527 im Druck, und von seinem Hauptwerk, dem „Unterricht der Malerei", ist das Buch über die menschliche Proportion damals sehr gefördert worden. Er mochte der Meinung sein, jetzt habe er endlich, mit der Eroberung seines neuen, einfachen, natürlichen und monumentalen Stiles, auch theoretisch den Stein der Weisen gefunden, und das mußte nun erst einmal festgehalten werden. Die gelehrten Gespräche des anregenden Antwerpener Verkehrs wirkten wohl auch in dieser Beziehung noch etwas nach.
Es ist merkwürdig, die vielen, zum Teil auch ablenkenden und zerstreuenden Eindrücke seiner Reise, dieses Herumschlendern und dieses Hin und Her in allen Dingen, diese sonst so leicht etwas veräußerlichende Unbeständigkeit, alles das vermochte Dürers Kunst auch nicht im leisesten zu schwächen. Im Gegenteil. Kaum ist er wieder daheim, so gibt er sich mit demütiger Leidenschaft wieder ganz seiner Kunst hin, und zwar dem Höchsten in seiner Kunst. Geblieben sind ihm nur die ernsten Dinge, er ist nun ganz innerlich geworden. Abgesehen von dem Wandgemälde im Rathaus mit seinem historisch-moralischen Thema, beschäftigt er sich in seiner Kunst, in seinen Plänen, nur mit tiefreligiösen Gedanken, mit dem Leiden und dem Kreuzestod Christi und mit den Glaubenstaten der Heiligen. Man darf vielleicht auch hierin einen Nachklang seiner Reise sehen, eine Folge der innerlichen Erlebnisse und Glaubenserfahrungen, die er durch die Berührung mit dem Luthertum im Laufe dieser vielen Gespräche und Dispute und Grübeleien an sich und seiner Seele gemacht hatte. Sein altes Hauptthema, die Passion Christi, von

dem er einmal gesagt hatte, es sei die größte Aufgabe aller modernen Kunst, nahm er abermals wieder vor. Es sollte eine Holzschnittfolge werden, ganz einfach, ganz großzügig; aber auch von dieser Folge sind nur wenige Szenen gezeichnet, und nur eine, das Abendmahl, ward geschnitten und gedruckt. Auch der Kupferplatte bediente er sich im gleichen Sinne, zu den Apostelfiguren aus dem Jahre 1514 fügte er einige neue hinzu, und man sieht an dem Vergleich der frühen und der späten Blätter dieser Folge, wie sehr er innerlich gewachsen ist: der Apostel ist ihm der wahre Charakter und glaubensstarke Held. Aus diesem Gedankenkreis stammt nun endlich auch das einzige große in jener letzten Periode entstandene Gemälde, die „vier Evangelisten", das letzte und herrlichste Wort von Dürers Monumentalkunst Er hat es nicht im Auftrag eines Bestellers oder für irgendeine Kirche gemalt, nur ganz aus innerem Müssen, nur um den Gestalten seiner Phantasie Form zu verleihen. Das waren die Charaktere, die seine Seele beschäftigten. Und als das Werk nun fertig war, da schien es ihm gut und bedeutend genug, um es dem Rat seiner Vaterstadt Nürnberg als Geschenk anzubieten, als ein Denkmal seiner Kunst nicht nur, sondern auch als ein Wahrzeichen und fester Anker in den religiösen Stürmen jener Tage, die ja besonders heftig in Nürnberg tobten. So wie diese machtvollen Gestalten dastehen, unerschütterlich im Glauben, bereit, ihn mit dem Schwert zu verteidigen, wenns sein muß, und immer treu forschend in der Schrift („das Wort sie sollen lassen stahn") – so sollten nach Dürers Meinung die echten Christen sein. Aus Luthers Septemberbibel hatte er Sprüche

ausgesucht und in schöner Schrift darunter malen lassen, die Warnung vor falschen Propheten und gehässigen Schriftgelehrten. Das sollte der negative, ergänzende Teil dieses Dokuments sein. So, wie diese Männer hier, so sehen die wahren Christen aus; hütet euch aber vor den Sektierern und Bilderstürmern sowie vor den unduldsamen rüden Predigern, vor ihrer Hoffart und ihrer Gier und ihren unlauteren Motiven. Dürer hatte Ursache, dies seinen Landsleuten zuzurufen. Nürnberg war ein Hauptsitz dieser Sektierer und Wiedertäufer; ihre Reformation artete in Atheismus und Anarchismus aus, der Rektor Denck und der Prozeß der Dürerschüler waren böse Beispiele hierfür, ebenso wie das Treiben der ketzerischen Prediger und Scheinchristen ein rechtes Bild des brutalen, gefährlichen Pharisäismus bot. Denn wenn Dürer dem Luthertum innerlich auch sehr nahe stand, näher als sein nachher abtrünnig gewordener Freund Pirckheimer, und wenn er den Reformator auch sehr verehrte, — die maßlosen, umstürzlerischen Auswüchse der neuen Bewegung waren ihm, als einer ethischen Persönlichkeit, im tiefsten Grunde verhaßt. Dies sollten seine Charaktergestalten sagen, und zwar an der hervorragendsten Stelle.

Der Rat hat das Werk angenommen und im Rathaus aufgestellt. Jedoch schenken lassen wollte er es sich nicht, der Rat wußte ja am besten, daß der Künstler kein sehr reicher Mann war, und so ließ er ihm die Summe von 114 rheinischen Gulden überweisen, also ungefähr das gleiche, was ihm die deutschen Kaufleute in Venedig für sein Rosenkranzfest gegeben hatten. Da Dürer, wie er im Jahre 1524 in seinem Gesuch wegen der

Verzinsung schreibt, in Antwerpen mit einem Jahresgehalt von 300 Philippsgulden vom dortigen Rat hatte angestellt werden sollen, und da er anderseits in den dreißig Jahren seiner Nürnberger Tätigkeit keine zehn Gulden Reingewinn erübrigt habe, durfte der Rat dieses Honorar als eine sehr angemessene Bezahlung ansehen. – Auch sonst ging es Dürer in jenen Jahren wirtschaftlich nicht gerade schlecht, er verdiente durch Porträtieren, nicht nur, wie in den Niederlanden, vornehmlich durch gezeichnete Bildnisse, sondern durch Bildnisse in Kupferstich und Holzschnitt und Malerei. Die berühmtesten und bedeutendsten Porträte entstanden nach der Rückkehr von Antwerpen, jene Meisterwerke der Bildnismalerei, zu denen außer einigen andern, Unbekannten, die Nürnberger Ratsherren Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher Modell saßen, jene vollendeten Kupferstiche, die uns die Züge des Kardinals Albrecht von Mainz, des sächsischen Kurfürsten Friedrich, sowie der Dürerfreunde Erasmus von Rotterdam, Pirckheimer und Melanchthon aufbewahrten, und endlich auch einige in Holz geschnittene Bildnisse. Damit war eine gewisse Einnahme sichergestellt. Geldsorgen brauchte er nicht mehr zu haben, selbst wenn er zeitweise krankheitshalber nicht mehr arbeiten konnte.

Die Krankheit erschien ja immer häufiger bei ihm. Er war von nur zarter Gesundheit, schon in früheren Jahren drückte sie ihn manchmal. Als er in Wittenberg arbeitete, ging es ihm nicht immer gut, und auch aus Venedig schreibt er einmal von einer Hautkrankheit, und seine Freunde trauten seiner Gesundheit nicht allzuviel zu. Wirklich ernst aber wurde das Leiden, das er sich

im Winter in Zeeland zugezogen hatte, das Wechselfieber befiel ihn immer wieder, und an den späten Bildnissen kann man feststellen, wie sein einst so blühendes schönes Gesicht verfiel und elend wurde. An dieser unbekannten Krankheit, deren Namen er selbst nie erfuhr und den auch wir nicht wissen, ist er dann am 6. April des Jahres 1528 gestorben, noch nicht ganz siebenundfünfzig Jahre alt, sehr plötzlich und unerwartet, wenn man wohl auch wußte, daß er schon länger ein dem Tode verfallener Mann war. Auf dem Johannesfriedhofe in Nürnberg, in der Grabstätte der Familie Frey, hat man ihn zur Ruhe bestattet. Eine einfache Steinplatte liegt auf der Gruft, mit lateinischer Inschrift:

»Quicquid Alberti Dureri mortale fuit sub hoc conditur tumulo«

(„Was von Albrecht Dürer sterblich war, deckt dieser Hügel"). Darunter steht, schlicht und phrasenlos und weltbedeutend, sein Künstlermonogramm.

Die Freunde klagten laut. Luther und Melanchthon, Eobanus Hesse und Camerarius wußten, was sie und mit ihnen Deutschland verlor. Am tiefsten mußte es Wilibald Pirckheimer treffen. Die beiden hatten sich sehr geliebt. Wir nehmen Abschied von ihm mit den Worten der Totenklage, die der Humanist dem Künstler gedichtet hat:

Qui mihi tam multis fueras iunctissimus annis / Alberte atque meae maxima pars animae / Quocum sermones poteram conferre suaves / Tutus infidum spargere verba sinum / Quur subito infelix moerentem linquis amicum / Et celeri properas

non redituro pede? / Non caput optatum licuit, non tangere dextram / Ultima nec tristi dicere verba vale / Sed vix tradideras languentia membra grabato / Quum mors accelerans te subito eripuit . . . /

Zu deutsch:

Der du so viele Jahre lang mein vertrautester Freund warst,
Albrecht, und meiner Seele bestes Teil;
Mit dem ich holde Zwiesprache pflegen durfte
Und dessen Busen ich unbekümmert jedes Wort anvertrauen konnte –
Warum, Unseliger, lässest du jetzt deinen Freund in Trauer zurück
Und enteilst nimmerkehrenden Schrittes?
Nicht war es mir Armem vergönnt, das teure Haupt und die Hand zu berühren
Und ein letztes Lebewohl zu sagen.
Denn kaum hattest du die müden Glieder aufs Lager gebettet,
Als auch schon der Tod dich eilend entraffte.

Dürers Persönlichkeit

Wir haben Dürers Lebensgeschichte kennen gelernt. Seine Herkunft von tüchtigen gottesfürchtigen Eltern. Seine harte Jugend und sein frühes Auf eigenen Füßen-Stehen. Seine Wanderungen und seinen Verkehr, seinen Kampf ums Dasein und sein Vorwärtskommen. Und schließlich seinen Ruhm und seinen zu frühen Tod. Nun müssen wir uns fragen: Was war das, im ganzen genommen, für ein Mensch?

Aus seinen Bildnissen wissen wir, wie er ausgesehen hat. Ein mittelgroßer Mann von feinem Körperbau. Der Kopf schmal, mit stark ausgearbeiteter Stirn und vollem lockigen Haar. Eine edle, leicht gebuckelte Nase; schöne, schwermütige Augen unter ruhig gezeichneten Brauen, ein energisch geschnittener, sinnlicher, aber nicht großer Mund und zarte Hände mit feinen, langen Fingern und deutlich betonten Gelenken. Das Ganze von einem etwas kränklichen Ausdruck und vorwiegend ernster Stimmung.

Sein Naturell enthielt jene seltsame Mischung von nüchterner Sachlichkeit und glühender Erregung, wie sie ganz reichen Naturen manchmal eigen ist. Sebastian Bach war so und der reife Goethe. In ihm trafen sich Anlagen, die bei Künstlern nicht oft gefunden werden, eine anschaulich schöpferische und eine gedanklich forschende. Melanchthon hat von ihm gesagt, seine Kunst sei noch das Wenigste an ihm gewesen. Und wenn Melanchthon hier vielleicht unbewußt seinen Freund zu dem Typus des Renaissance-Universalmenschen hinaufstilisiert und wenn uns heute an Dürer doch immer seine Kunst die Hauptsache bleibt – die

Vielseitigkeit oder, wenn man will, die Zwiespältigkeit seiner Anlagen ist nicht zu leugnen.

Dabei war er nicht eigentlich gelehrt, ja, von Haus aus nicht einmal sonderlich gebildet. Die kurze Schulzeit wird eben genügt haben, um ihn im Schreiben und Lesen und Rechnen auszubilden. Alles, was er wußte und woran er teilnehmen konnte, hat er sich selbst erarbeitet, durch Bücher und Gespräch. Und dieser rastlose Wissensdurst und Lerntrieb, der bis ans Ende in ihm steckte, bildet einen Hauptzug seines ganzen Wesens, und der war es wohl auch, der ihn so ernst gemacht hat, wie er uns aus seinen Selbstbildnissen anschaut.

Menschen, die sich ihr Wissen und ihre Bildung selbst erarbeiten müssen, pflegen die Dinge des Lebens schwer zu nehmen, vieles, was andern, was den Kindern des Glücks selbstverständlich ist und nur so zufliegt, wird ihnen zum Problem. Dies war dann Dürers höheres Glück. Während andre sich damit begnügten, die neuen Dinge, die damals in der Welt auftauchten, an sich herankommen zu lassen und ruhig zu verarbeiten, ging Dürer, als erster deutscher Künstler, über die Alpen, nach Italien und packte den Stier bei den Hörnern. „Ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn." Ob zum Guten oder zum Schlimmen, das war ein neues Problem, und das mußte er eben lösen, weil es ihm sonst keine Ruhe gelassen hätte. Und während sein Freund Pirckheimer nach anfänglicher Parteinahme für Luther am Ende, und zwar vorwiegend aus persönlichen Rücksichten, das Luthertum und gar die Person Luthers befehdete und aus Mangel an Überzeugung mit seinen Meinungen zuletzt nirgends mehr

stand, macht sich Dürer in Gewissensqual und Herzensangst auch an dieses Problem heran und ringt sich in schweren Kämpfen zu einer großartigen Auffassung durch.

Sein Ernst machte ihn zum Charakter.

Er muß ein guter Mensch gewesen sein. Die Liebe, mit der er von seinen Eltern spricht und die Art, wie er sich gegen sie zeigt, klingt aufrichtig. Wer ihn gekannt und ihm nahegestanden hat, mußte ihn schätzen und lieben. Die tüchtigsten Männer seiner Zeit haben ihn aufrichtig verehrt, und zwar Männer aus den verschiedensten Kreisen und von der verschiedensten Gesinnung: Künstler und Fürsten, Kaufleute und Gelehrte, Humanisten und Reformatoren. Dergleichen geschieht nur jemand, der wirklich ein Charakter ist und bei dem man wahrer menschlicher Güte versichert sein kann. Er muß ein aufrichtiger und treuer Freund gewesen sein, dabei kein lauer Ja-Sager, sondern ein Mann mit eigener, manchmal schroffer Überzeugung. Aber das hinderte seine Freundschaften nicht – sein Verhältnis zu Melanchthon beweist es; der trug ihm seine calvinistisch gefärbte Stellung in der Abendmahlsfrage durchaus nicht nach. – Es muß ein großes Vergnügen gewesen sein, mit Dürer zu verkehren. Die selbsterworbene Bildung war so gediegen und so fruchtbar, daß er mit den klügsten und gelehrtesten Geistern seiner Zeit in voraussetzungslosem Verkehr stand und durchaus nicht immer nur den lernbegierigen, aufmerksamen Zuhörer machte: einer seiner Freunde schrieb von ihm, allen täte es leid, wenn er mit dem Sprechen innehalte. Und wenn wir uns an Dürers Ausdrucksweise in seinen Briefen erinnern, an dieses klare, anschauliche,

kräftige und wundervolle Deutsch, das gleich nach Luthers Deutsch kommt, so verstehen wir, daß es eine Freude gewesen sein muß, ihm zuzuhören und ihm beim Reden zuzusehen, wie er wohl in etwas stockender, nachdenklicher Weise die Worte setzt. Sein Gefühl für schönen Ausdruck war sehr entwickelt. Schreibt er einmal einen Brief in Eile, so entschuldigt er sich bei seinem Freunde und bittet ihn, er möge nicht auf die Form sehen, sondern nach dem Sinn lesen. Wir denken uns gerne, daß er im Kreise seiner Freunde besonders frisch und anregend wirkte. Seine unverbildete Natürlichkeit, seine künstlerische, der Natur noch nahestehende Anschauungsweise und seine auf das höchste entwickelte Beobachtungsgabe stachen doch wohl ab von der Art der Freunde, denen das Geheimnis des Lebens meistens nicht „Leben", sondern „Buch" bedeutete. Soviel er auch las, ein Büchermensch ist er trotz seines Verkehrs mit den Humanisten nicht geworden. Von seiner Kunst her gewohnt, das Wesentliche und Entscheidende an den Dingen aufzuspüren, des Lateinischen unkundig und schon daher gezwungen, sich den wahren Inhalt jeder Frage möglichst klarzumachen und das Beiwerk fortzulassen, hatte er oft vor den manchmal allzusehr formal interessierten Genossen die Sachlichkeit voraus und wird wegen dieser plastischen Denkkraft oft den Nagel auf den Kopf getroffen haben. Selbst in seinen nicht immer einfachen und in ewiger Wandlung begriffenen ästhetischen Auseinandersetzungen finden sich dann mitten darin Sätze von einer Schlagkraft und Anschaulichkeit, die kein andrer hätte sagen können. Der leidenschaftlich erregte Ernst, mit dem es ihm immer ums Ganze ging, und dabei die praktische sinnliche An=

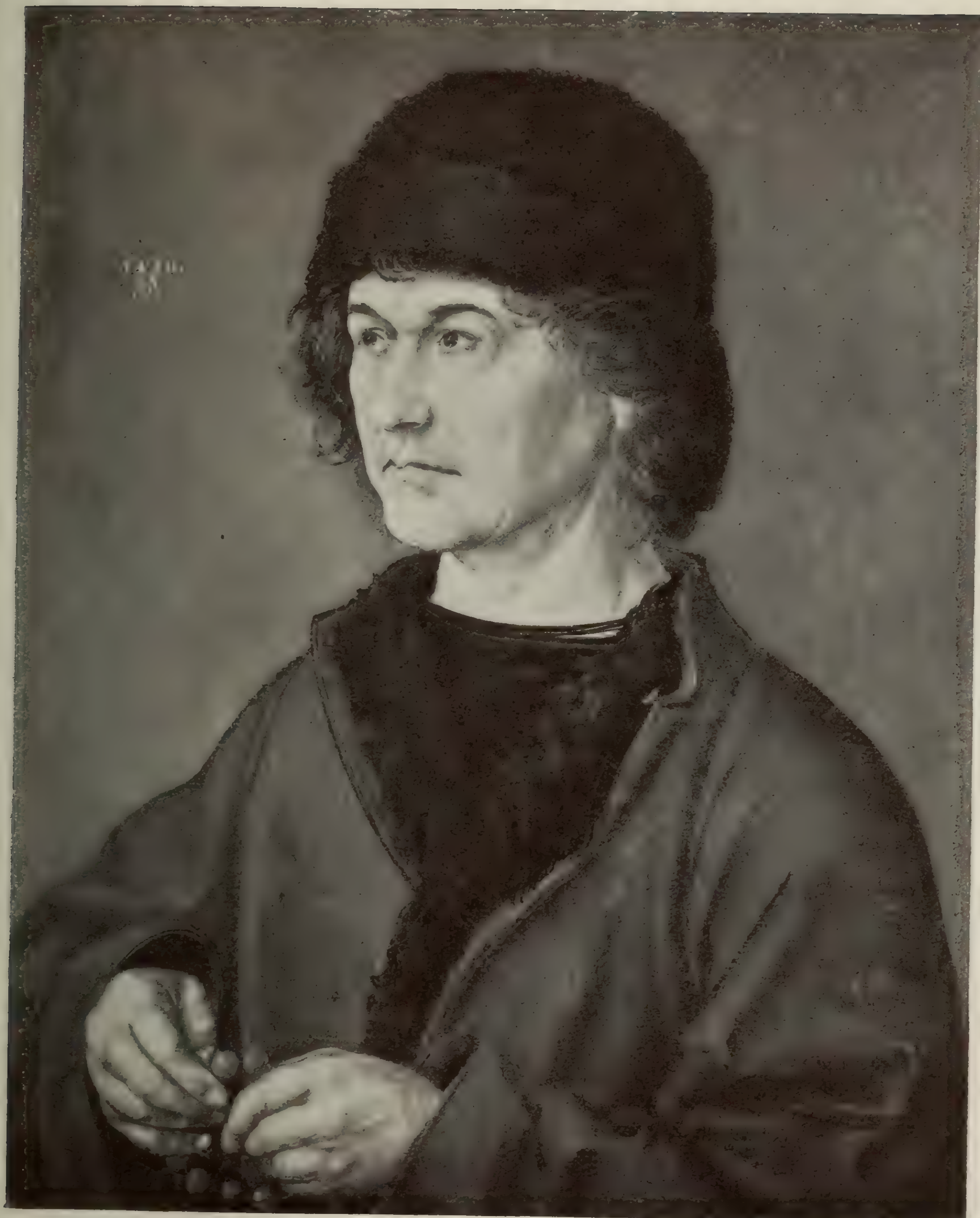
schauungsweise gaben ihm das Gepräge einer „Natur" im Goetheschen Sinne, eines Menschen, der auf eigenem Boden steht. Daher der Zauber seiner Persönlichkeit, dem man sich nicht entziehen konnte, auch die nicht, die seine Schwächen und Fehler genau kannten. Sie waren leicht zu kennen, seine Schwächen. Diese Ängstlichkeit in Geldsachen, die manchmal an Kleinlichkeit grenzt und die dann doch wieder wettgemacht wird durch die naive Freude am Geldausgeben und die kindliche Lust, allen möglichen Leuten etwas zu schenken. Dann die etwas unangenehme Eitelkeit auf seine äußere Erscheinung. Wie er sich in seinen Selbstbildnissen herausstaffiert und zurechtmacht, erst, mit kostbaren Kleidern auf den eleganten jungen Mann hin, dann, später, auf den schönen Christuskopf hin, das hat etwas Peinliches. Das ist etwas andres als das physiognomische und psychologische Interesse des Künstlers, das ist doch die Freude des schönen Mannes, der sich gerne im Spiegel sieht. Wir wissen aus seinen eigenen Äußerungen, wieviel Spaß ihm kostbare Kleider machten und daß ihm das Sich-gut-Anziehen nicht etwas Nebensächliches, Selbstverständliches war; und seine Freunde haben uns gesagt, daß er mit seinen schönen Händen sich gern den Bart spitzte und drehte. Doch das alles bleiben kleine, unbedeutende Schwächen, solange sich diese Selbstgefälligkeit auf äußerliche Dinge beschränkte. Innerlich eitel war er nicht. Gewiß wußte er, wer er war in der Kunst. Aber kein hochfahrendes Wort über die Bedeutung seiner Leistung hat er gesagt oder geschrieben, sich stets vor fremder Größe, auch wenn sie unter ihm stand, gern geneigt. Im Innern blieb er immer

bescheiden, immer davon durchdrungen, daß sein Wissen und Können Stückwerk sei.

Bei all seinem Ernst war er einfach genug, um an den Freuden des Lebens Gefallen zu finden. Schöne Dinge sehen und besitzen, reisen und herumschlendern, Feste feiern und heitere Geselligkeit mitmachen, prächtig und wie ein großer Herr auftreten, gelegentlich Unfug treiben, lachen, sich mit seinen Freunden necken und anrüchige Witze loslassen, das mochte er auch gern. Frauen haben in seinem Leben zeitweise vielleicht eine etwas reichliche, nie aber eine wirksame oder gar entscheidende Rolle gespielt. Seine ganze Wesensart war durchaus männlich, gesund.

Das Höchste auf Erden war ihm seine Kunst. Ihr hat er alles hingegeben. Oft hat er gemurrt, daß sie ihm das Leben so schwer machte und daß er oft nur so viel besaß, wie er gerade zum Leben gebrauchte. Er hätte es so gerne, eben wegen der Freuden des Lebens, besser gehabt. Aber er hat seine Kunst trotzdem nie verraten. Kein Kompromiß, in seinem ganzen Leben nicht. Und wenn er dabei hungern soll, seine Bilder sollen gut sein, so gut wie irgend möglich („als ich kan" – hatte Jan van Eyck geschrieben); gemeine Bilder, an denen einer reich wird, kann er auch machen, aber er will es nicht. Er weiß auch ganz genau, was ihm zu seiner Kunst not tut: Deutschland. Er konnte ja dort bleiben in Venedig, wo er so gern war. Man wollte ihn ja halten, als Maler der Stadt, mit vieler Ehre und gutem Gehalt. Und in Antwerpen ebenso, nur noch großartiger und prächtiger. Aber er blieb nicht dort. Es wäre ihm vorgekommen wie Verrat an seiner Kunst und damit an seiner Seele. Er

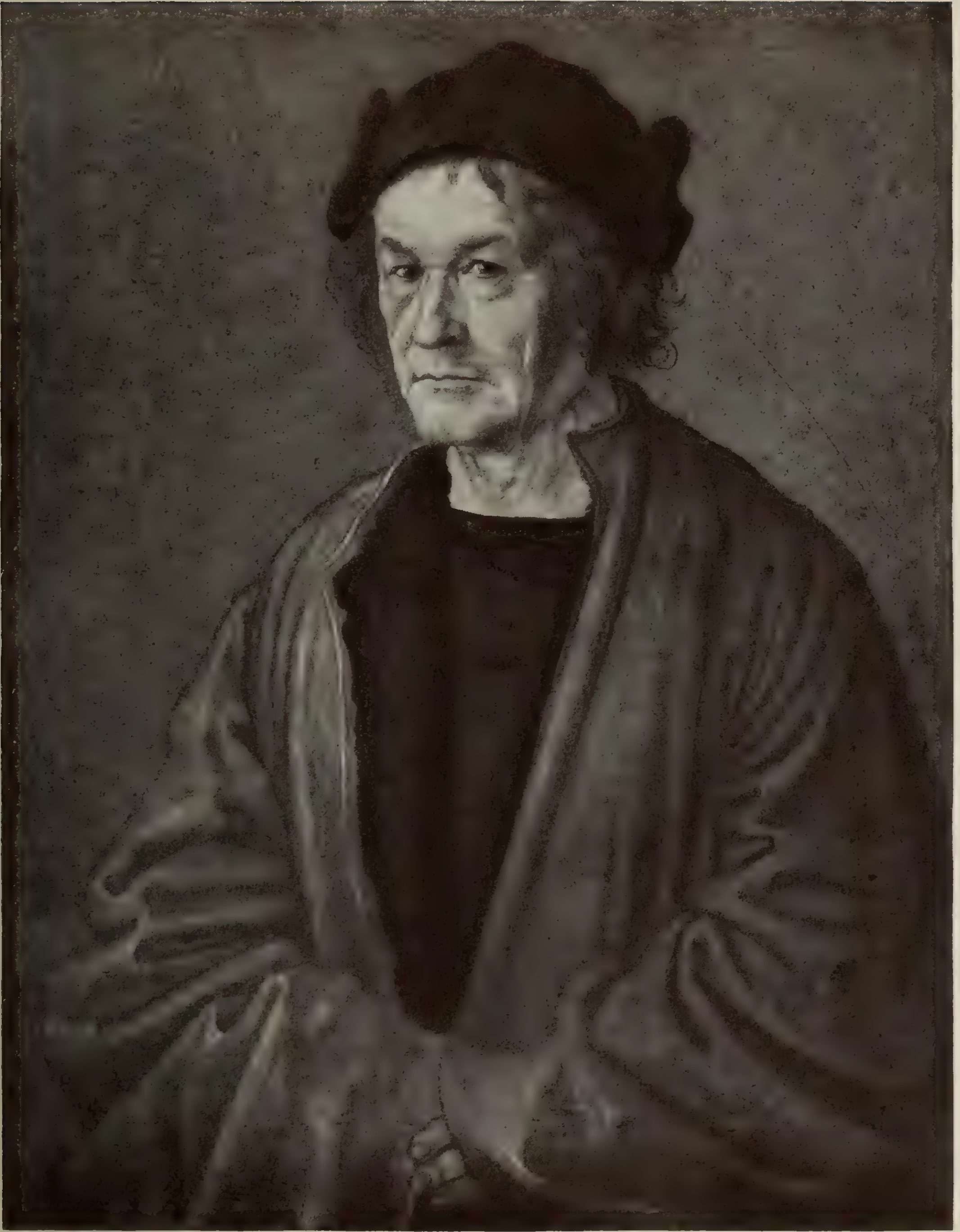
hätte seinen Charakter ändern müssen. „Wenn ich nur satt zu fressen hab und meine Kunst", hat Leibl, dems ähnlich ging, einmal gesagt. Das hätte auch Dürer sagen können; jedenfalls hat er es so gemeint und danach gehandelt.
Eine Persönlichkeit von vielen großen Gaben und genialer Anlage, ein liebenswerter Mensch und fester, ernster Charakter. Einer, der seine Kunst über alles geliebt und für sie allein gelebt hat.



1. Dürers Vater



2. Selbstbildnis



3. Dürers Vater



4. Betendes Mädchen (die sogenannte „Fürlegerin")



5. Dürers Frau Agnes



6. Knabenkopf



7. Knabenkopf



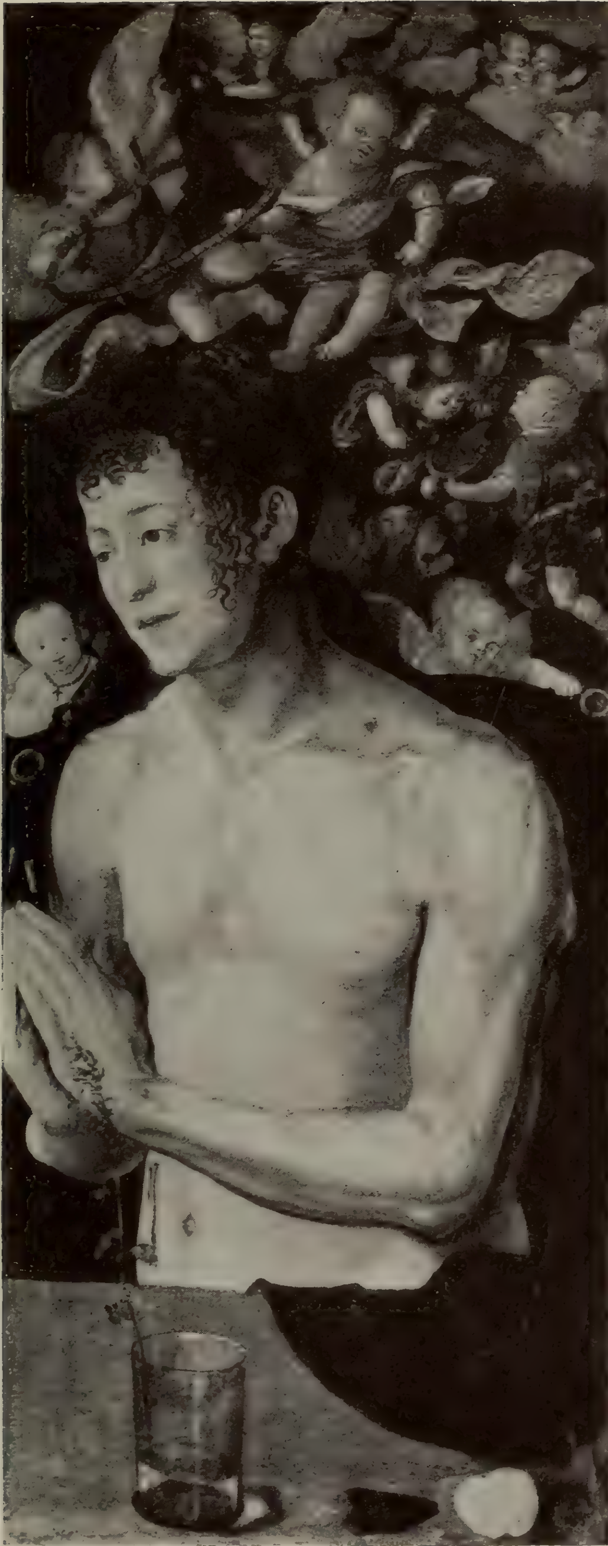
8. Kurfürst Friedrich der Weise



9. Madonnenaltar mit dem heil. Antonius und Sebastian



10. Der heilige Antonius (vom Dresdener Altar)



11. Der heilige Sebastian (vom Dresdener Altar)



12. Selbstbildnis



13. Hans Tucher



14. Felicitas Tucher



Elisabeth Tucher



16. Bildnis des Oswolt Krel (mit den Wappenflügeln)



17. Oswolt Krel



18. Der heilige Onuphrius und der heilige Johannes der Täufer (Flügel eines Altars)



19. Der heilige Onuphrius



20. Johannes der Täufer



21. Der leidende Hiob und zwei Musikanten beim leidenden Hiob (Außenflügel vom Jabachschen Altar)



22. **Der leidende Hiob** (linker Außenflügel vom Jabachschen Altar)



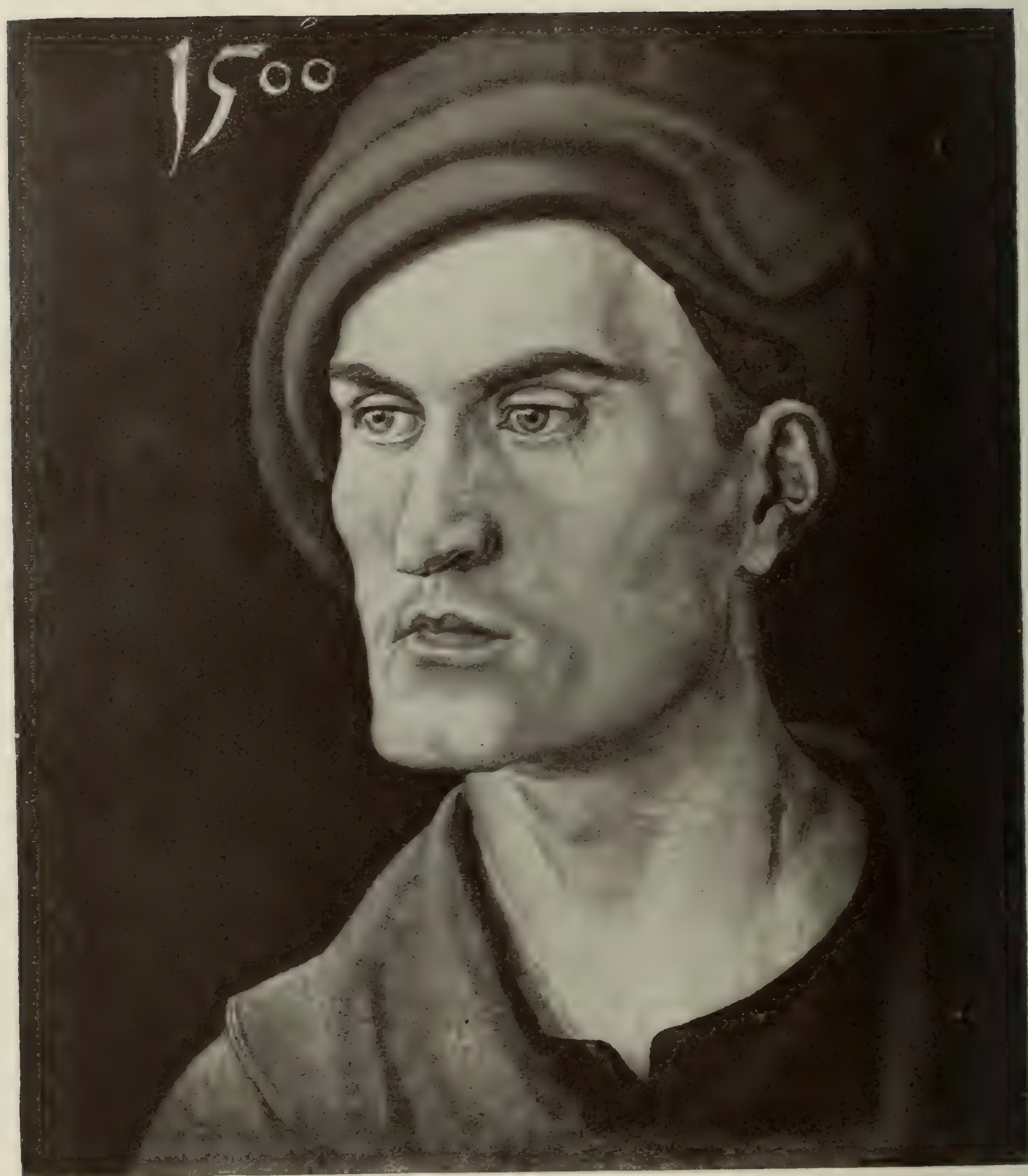
23. Zwei Musikanten beim leidenden Hiob (rechter Außenflügel vom Jabachschen Altar)



24. Die Beweinung Christi



25. Herkules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln



26. Männerbildnis (vielleicht Dürers Bruder Hans)

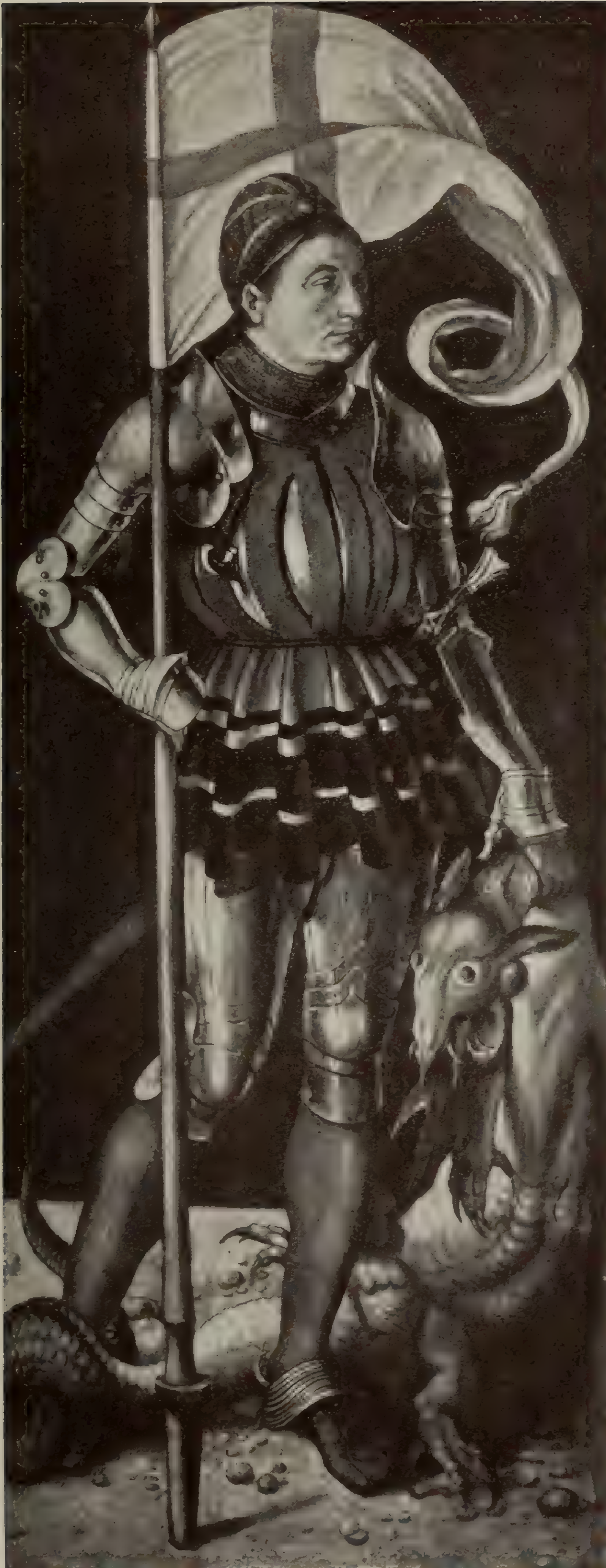


27. Christi Geburt (Mittelbild des Paumgärtnerschen Altars)





28. Der heilige Georg und der heilige Eustachius (Flügel des Paumgärtnerschen Altars)



29. Der heilige Georg



30. Der heilige Eustachius



31. Selbstbildnis



32. Christus, der Erlöser der Welt



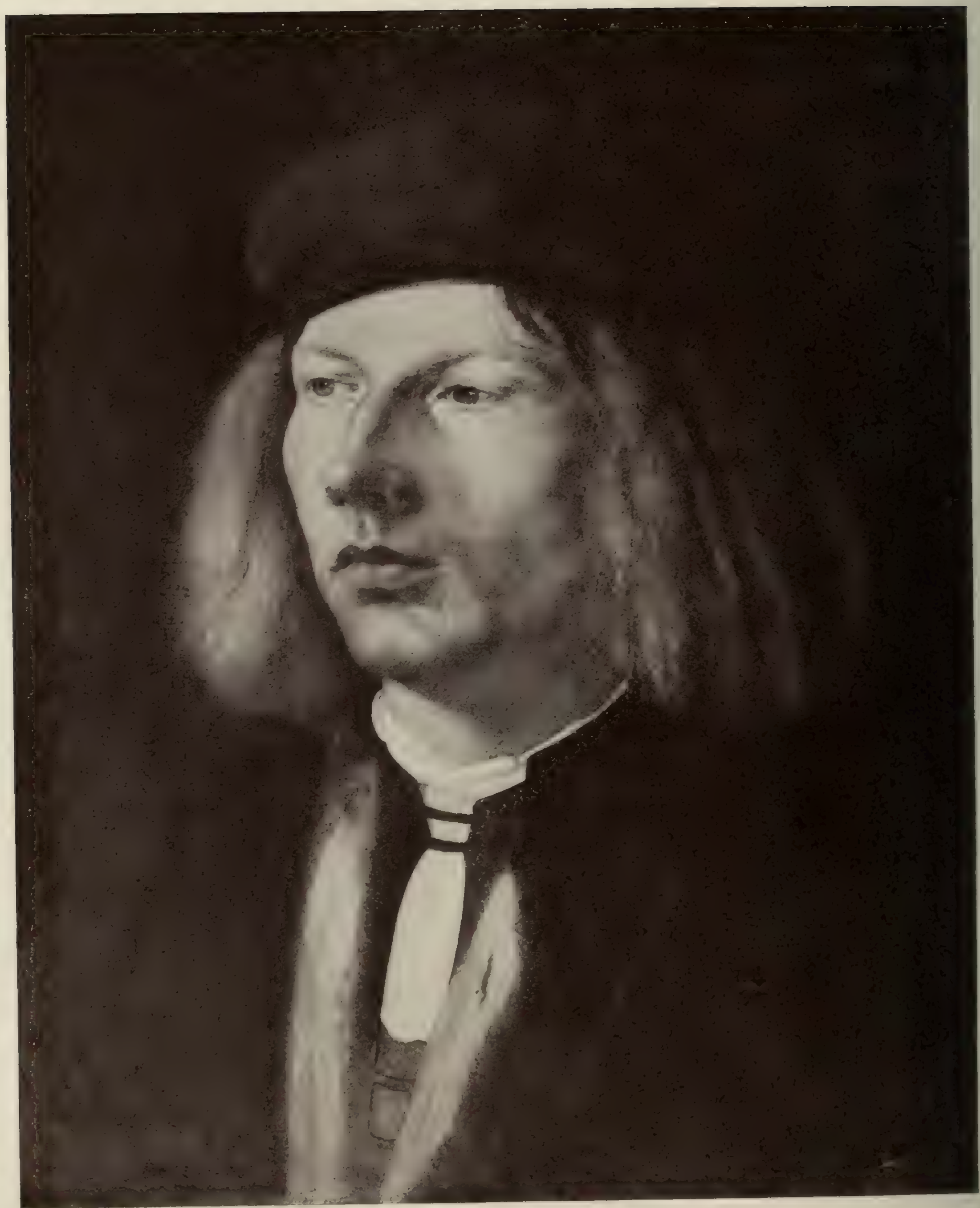
33. Madonna



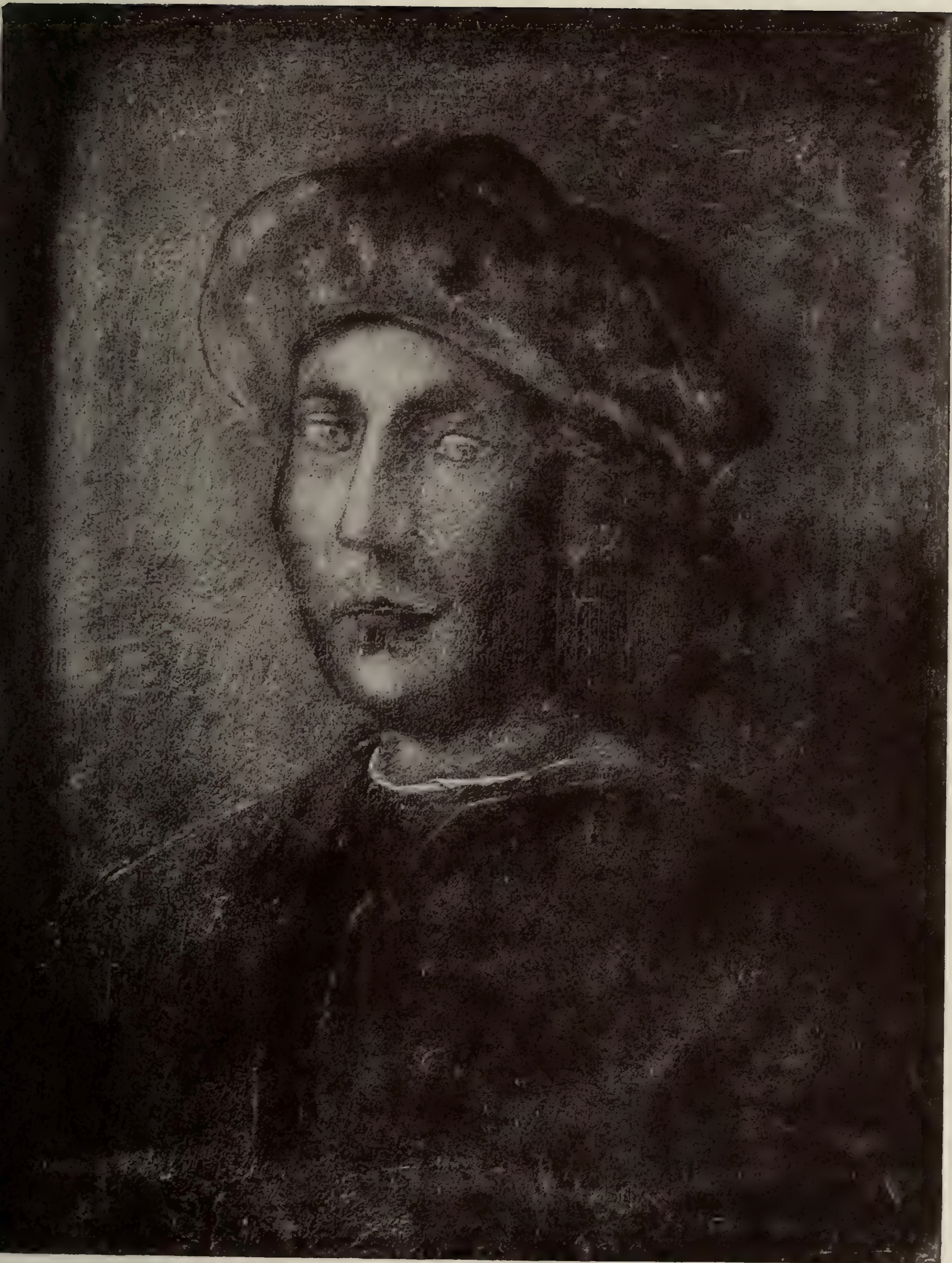
34. Die Anbetung der heiligen drei Könige



Anbetung der hl. drei Könige.
Gemälde von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1503. Florenz, Offizien.



36. Bildnis eines jungen Mannes



7. Bildnis eines Jünglings



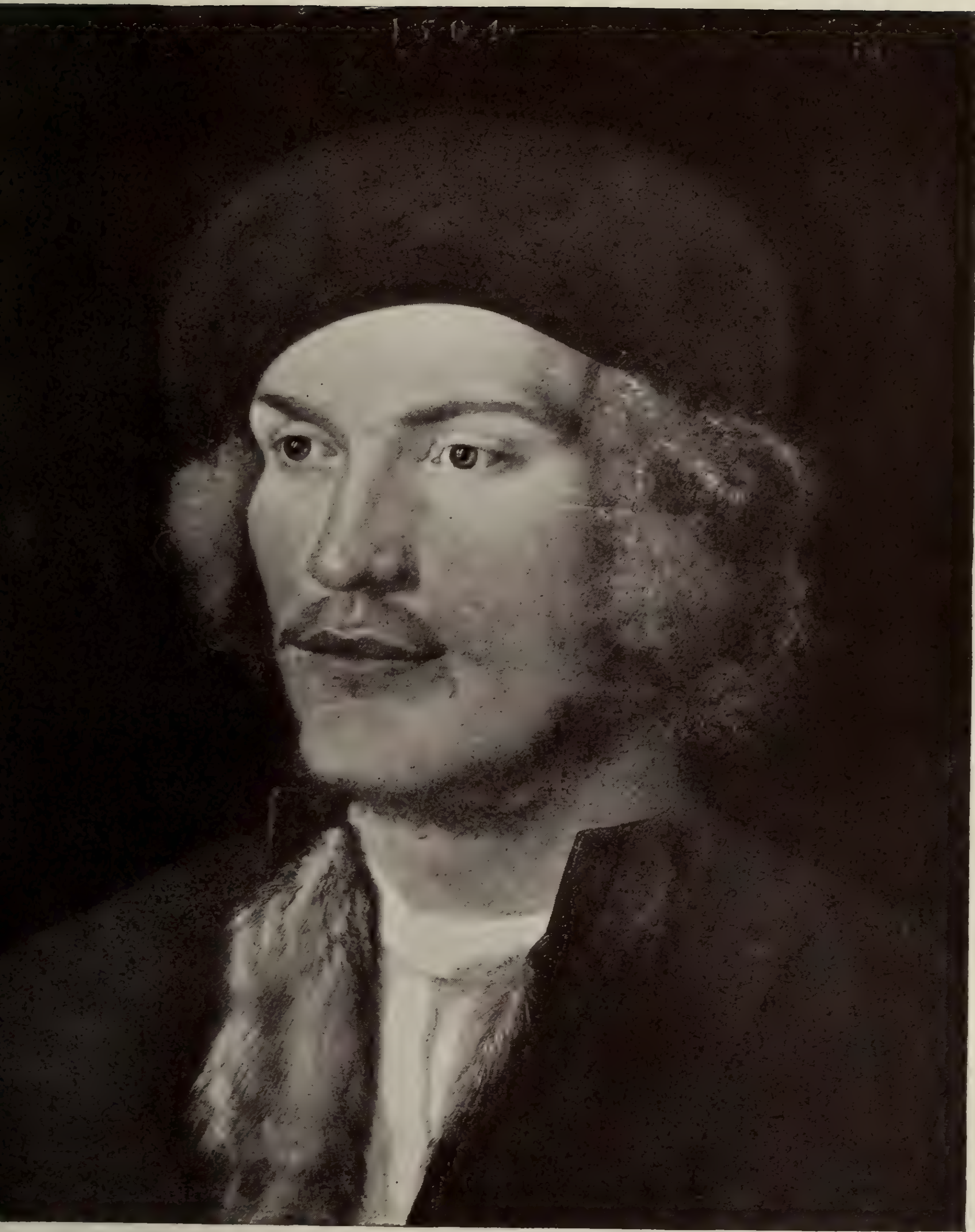
38. Jesus unter den Schriftgelehrten



39. Die Madonna mit dem Zeisig



40. Frauenbildnis



. Jünglingsbildnis



42. Allegorie des Geizes (Rückseite des vorigen Gemäldes)



43. Mädchenbildnis



44. Adam



45. Eva



46. Die Marter der 10000 Christen unter König Sapor in Persien



47. Die Krönung der Maria (alte Kopie des Hellerschen Altars)



48. Die Madonna mit der Schwertlilie

Rosenkranzfest.

Zeitpunkt. 1505 Schluss J. vor Reise aus N. (wie vor etwa 10 J.) n. Venedig. Dürer hat 6. I 06 an Pirkh. v. Auftrag: Tafel d. Rosenkranzfestes f. Hochaltar der Bruderschaft d. Deutschen (S. Bartol.), beim Fondaco.

Die [illegible] d. geistl. u. weltl. [illegible] erhalten Rosenkränze als Symbol f. [illegible]. [illegible] d. hl. Dominic. ([illegible] d. Rosenkranz [illegible].) [illegible] Kranz [illegible] — [illegible] auf [illegible].

[illegible] Maria [illegible], i. ganze Figur; [illegible] am Rand [illegible]. [illegible] Zettel: exegit quinquemestri spatio A D Germanus MDVI

[illegible] d. [illegible] Bewegung d. [illegible] d. [illegible] ([illegible])

Vorbild f. d. [illegible]




48. Die Madonna mit der Schwertlilie



49. Das Allerheiligenbild



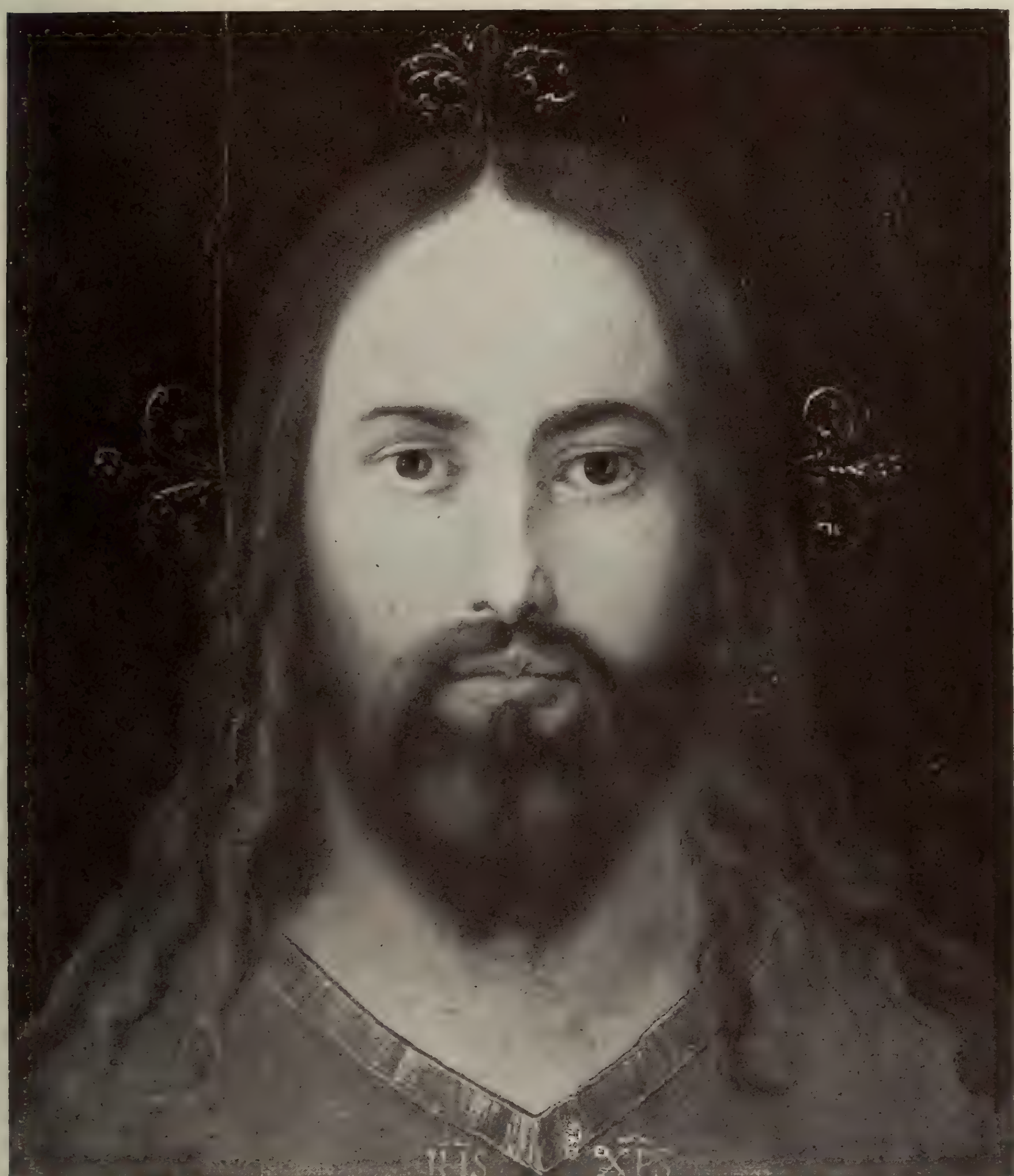
50. Kaiser Karl der Große



51. Kaiser Sigismund



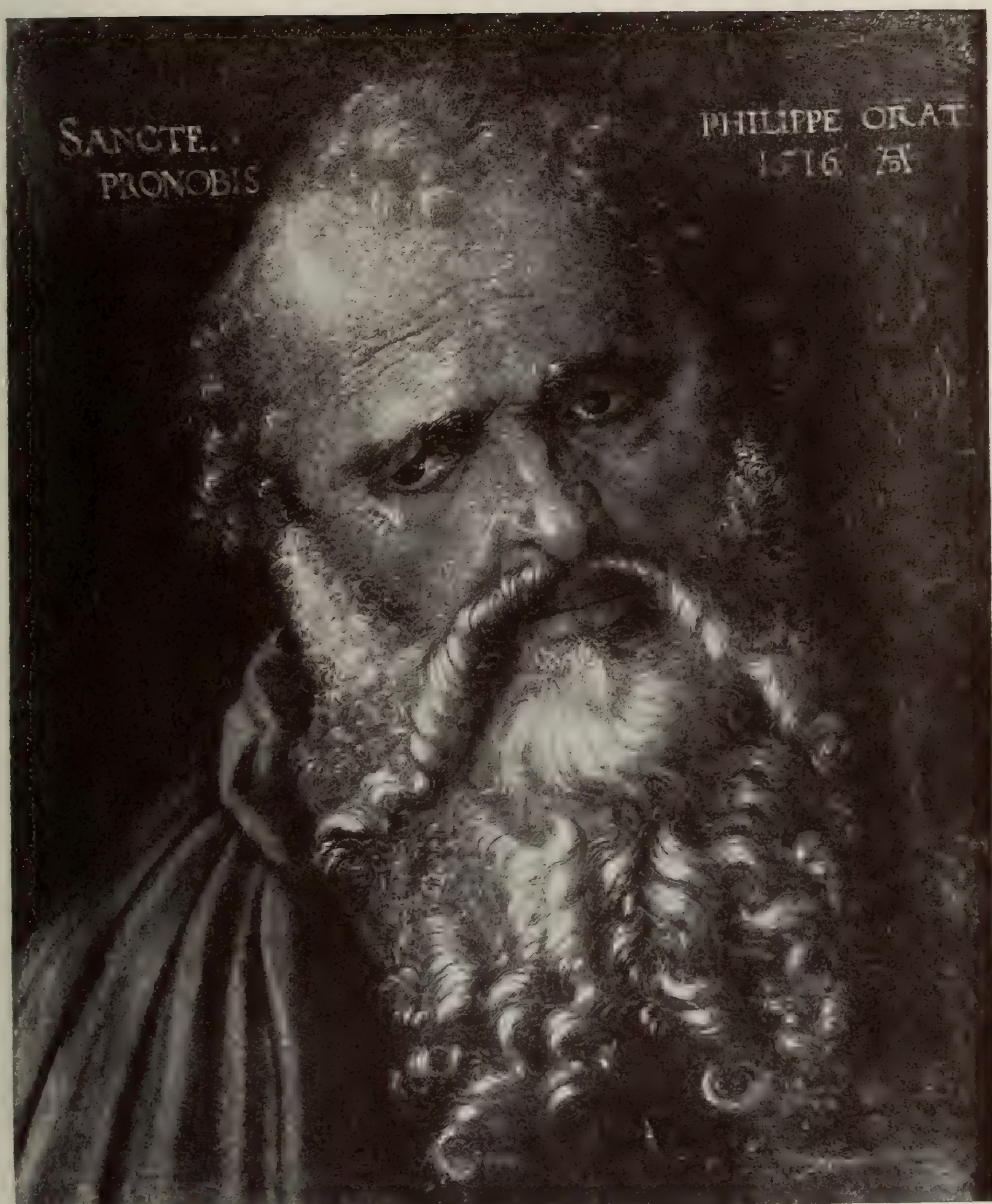
52. Maria mit dem Kinde



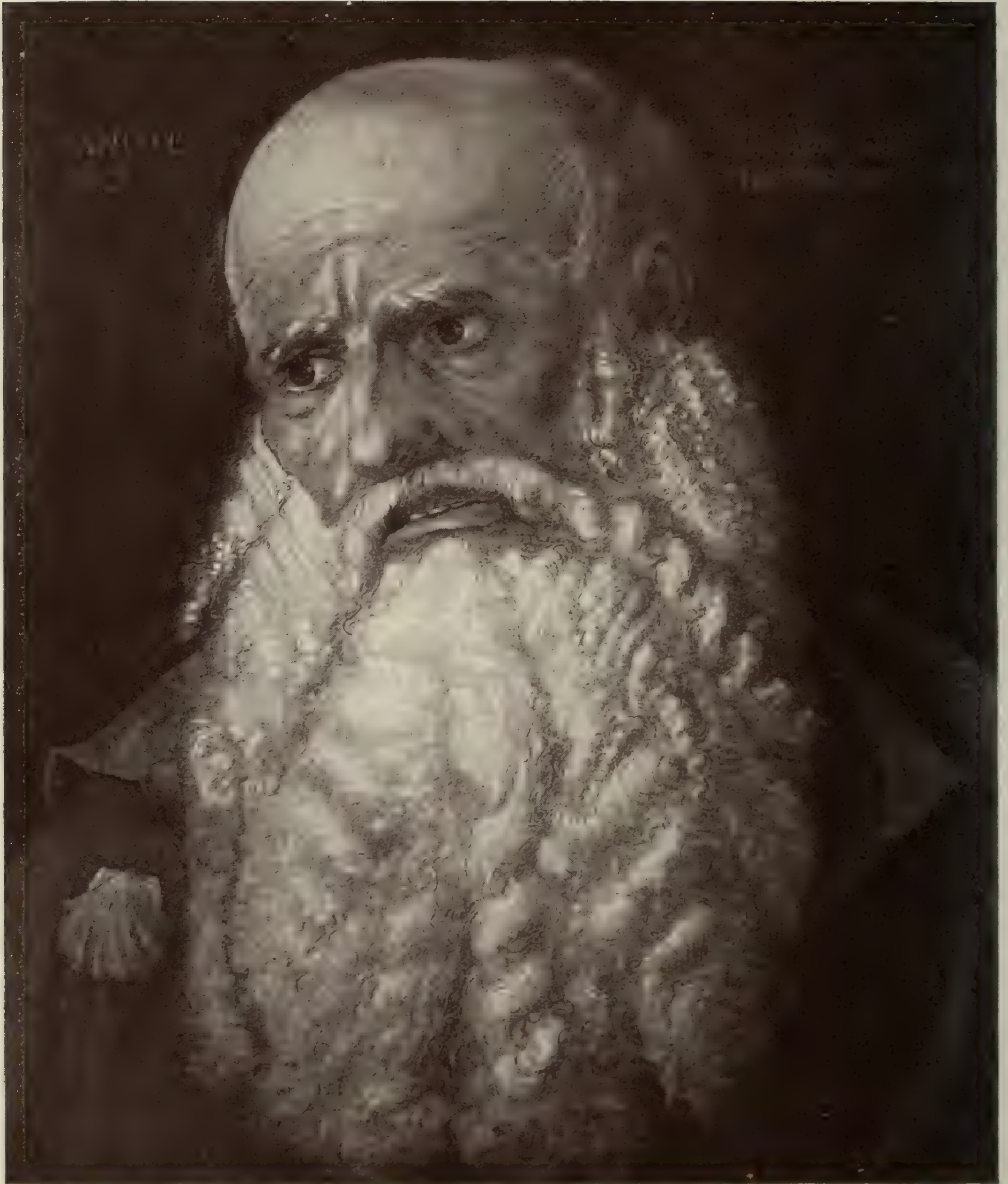
53. Christuskopf



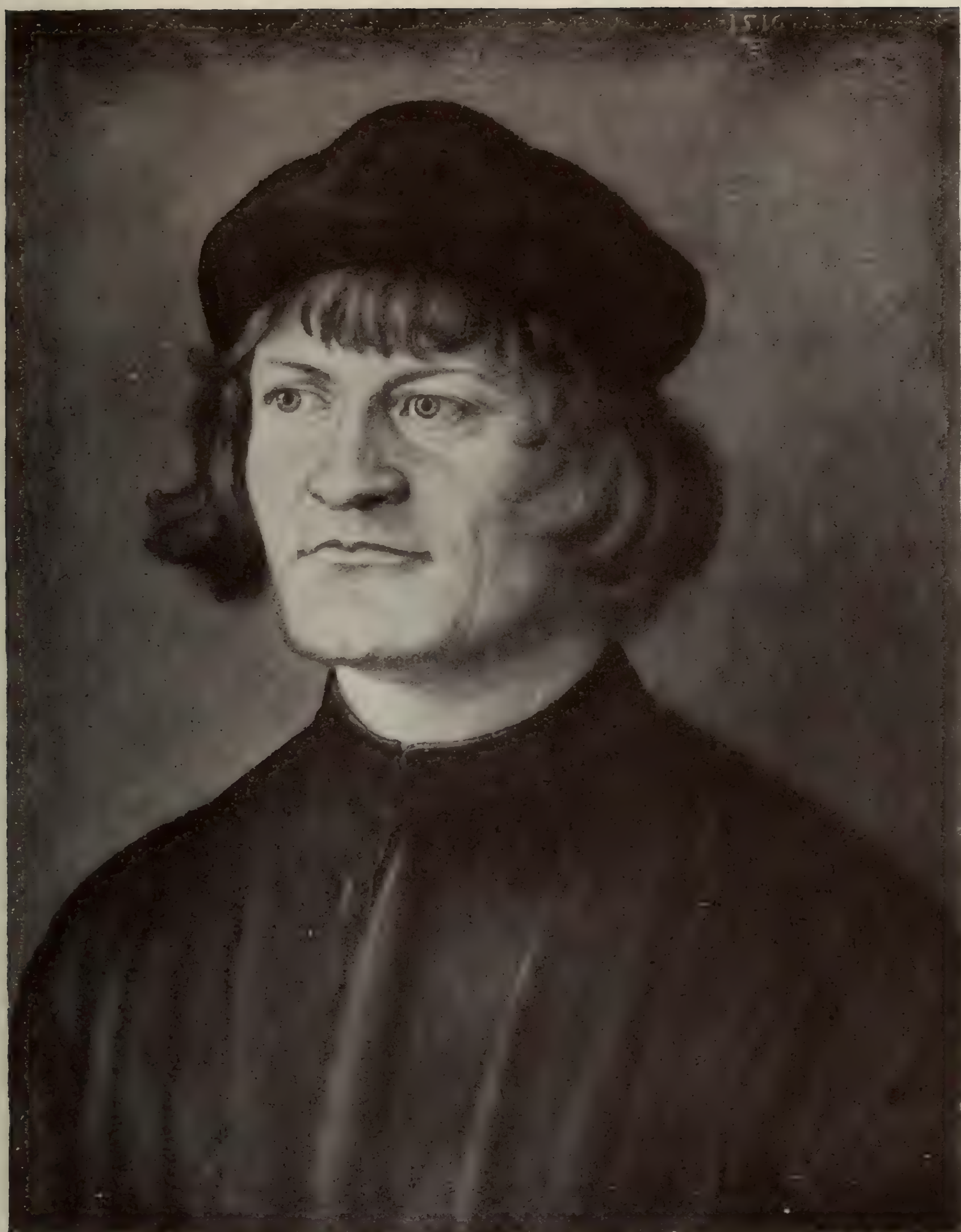
54. Die Madonna mit der Nelke



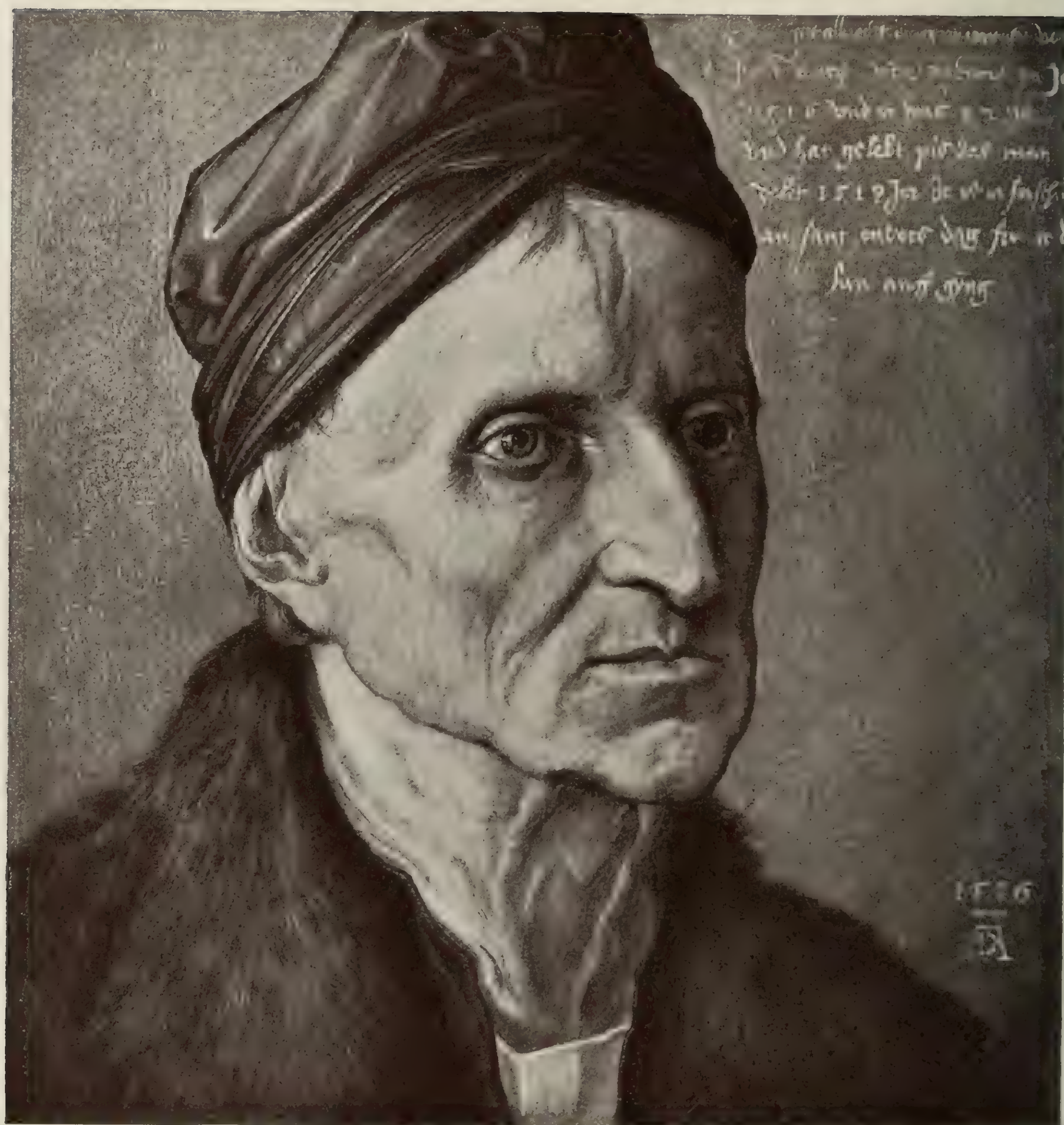
55. Der heilige Philippus



56. Der heilige Jakobus



57. Männerbildnis



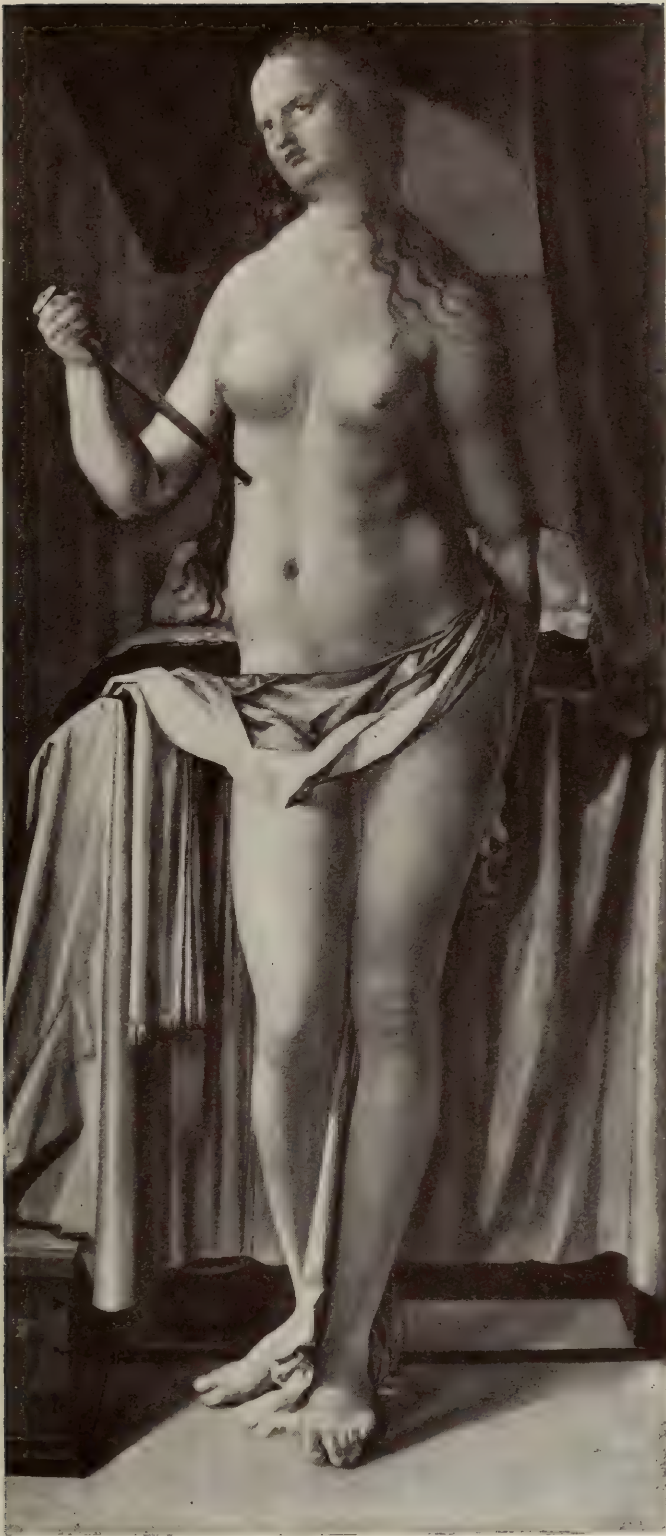
58. Michel Wolgemut



59. Die betende Maria



60. Maria mit dem Kinde



61. Der Selbstmord der Lucrezia



62. Teilaufnahme aus dem vorigen Gemälde „Lucrezia"



63. Kaiser Maximilian



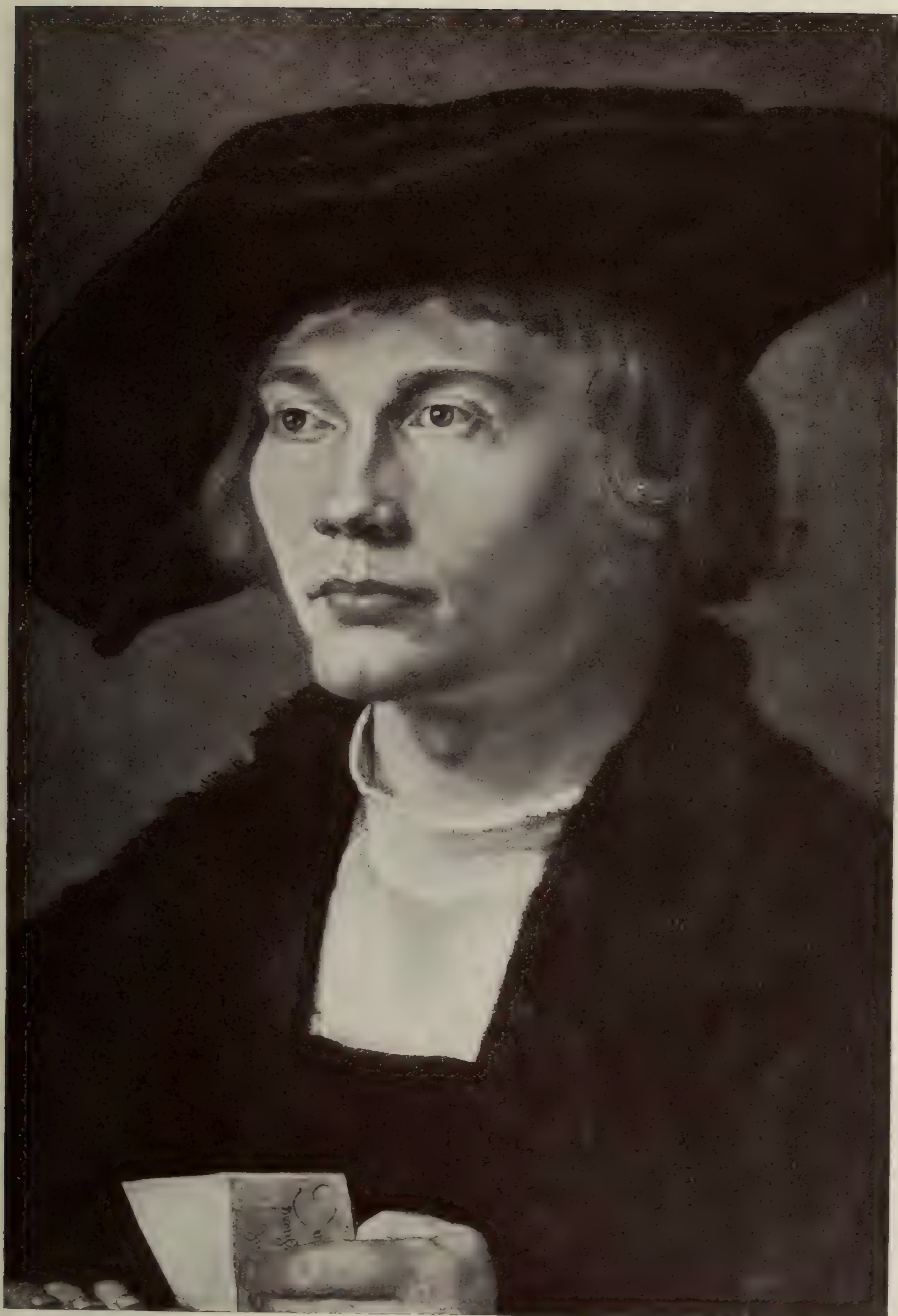
64. Die heilige Anna selbdritt



65. Männerbildnis



66. Maria mit dem Kinde



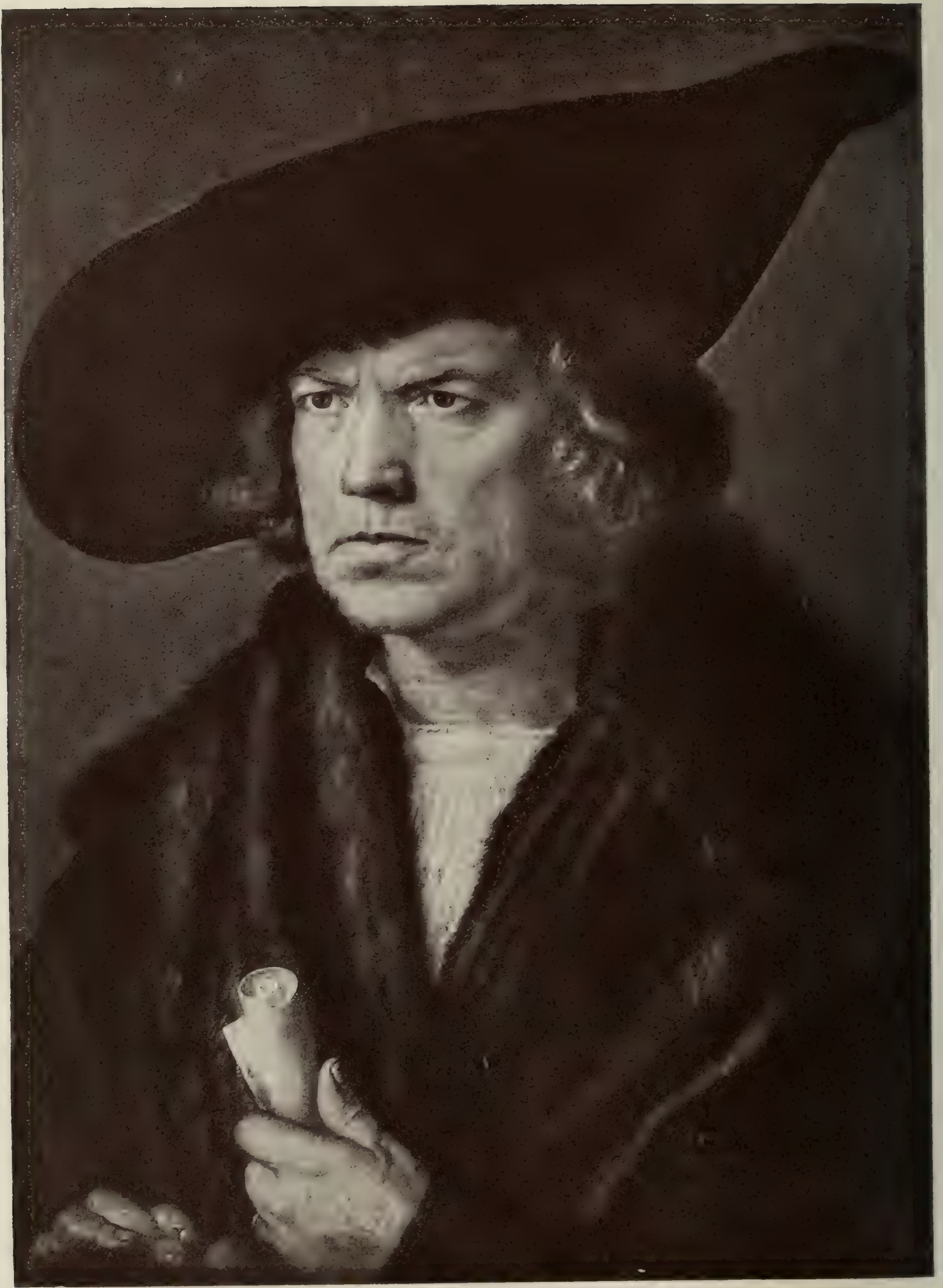
67. Barent van Orley



68. Der heilige Hieronymus



69. Männerbildnis



70. Männerbildnis (der sogenannte Hans Imhoff, vielleicht Rentmeister Lorenz Sterck).



71. Männerbildnis



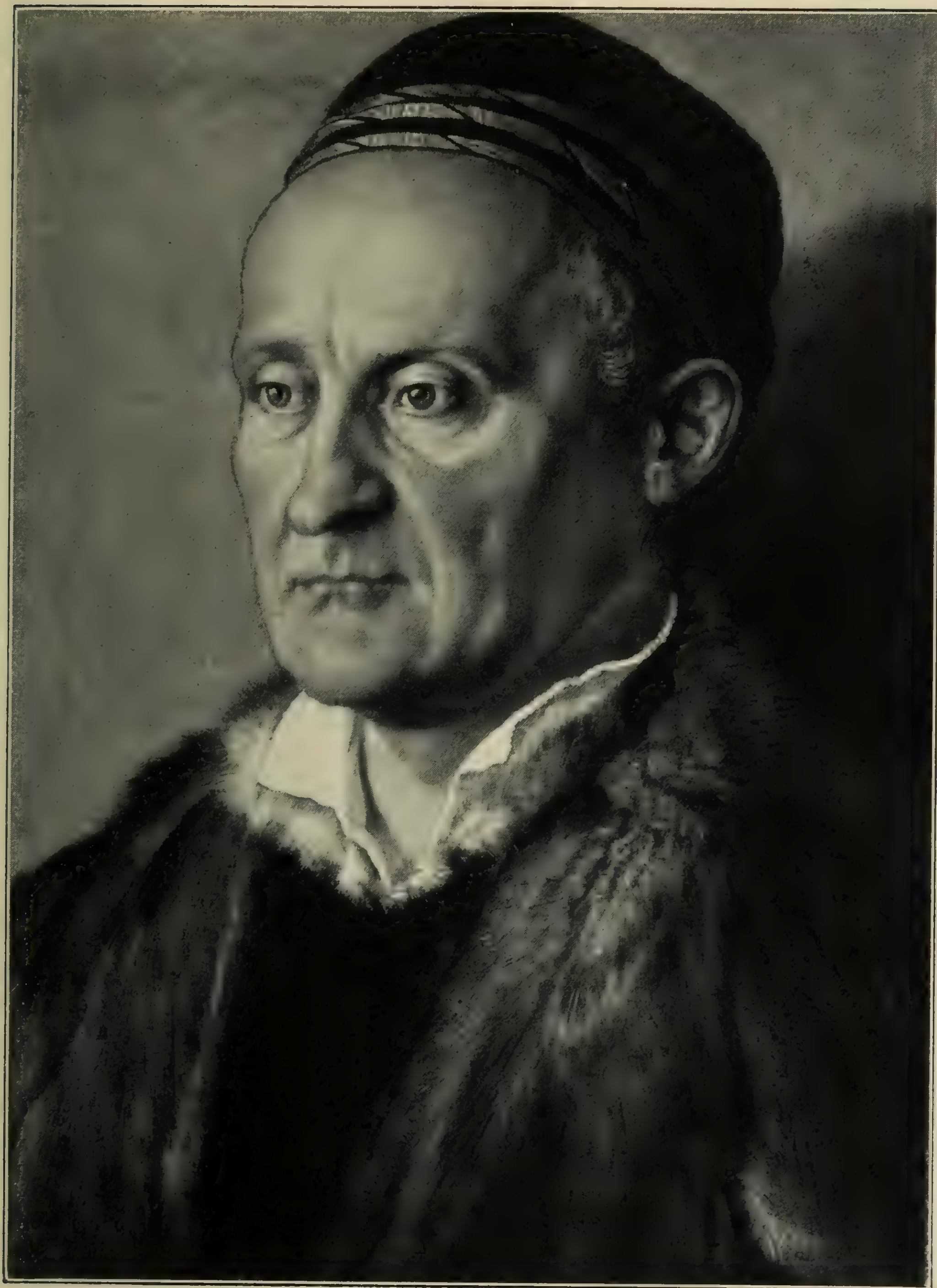
72. Johann Kleberger



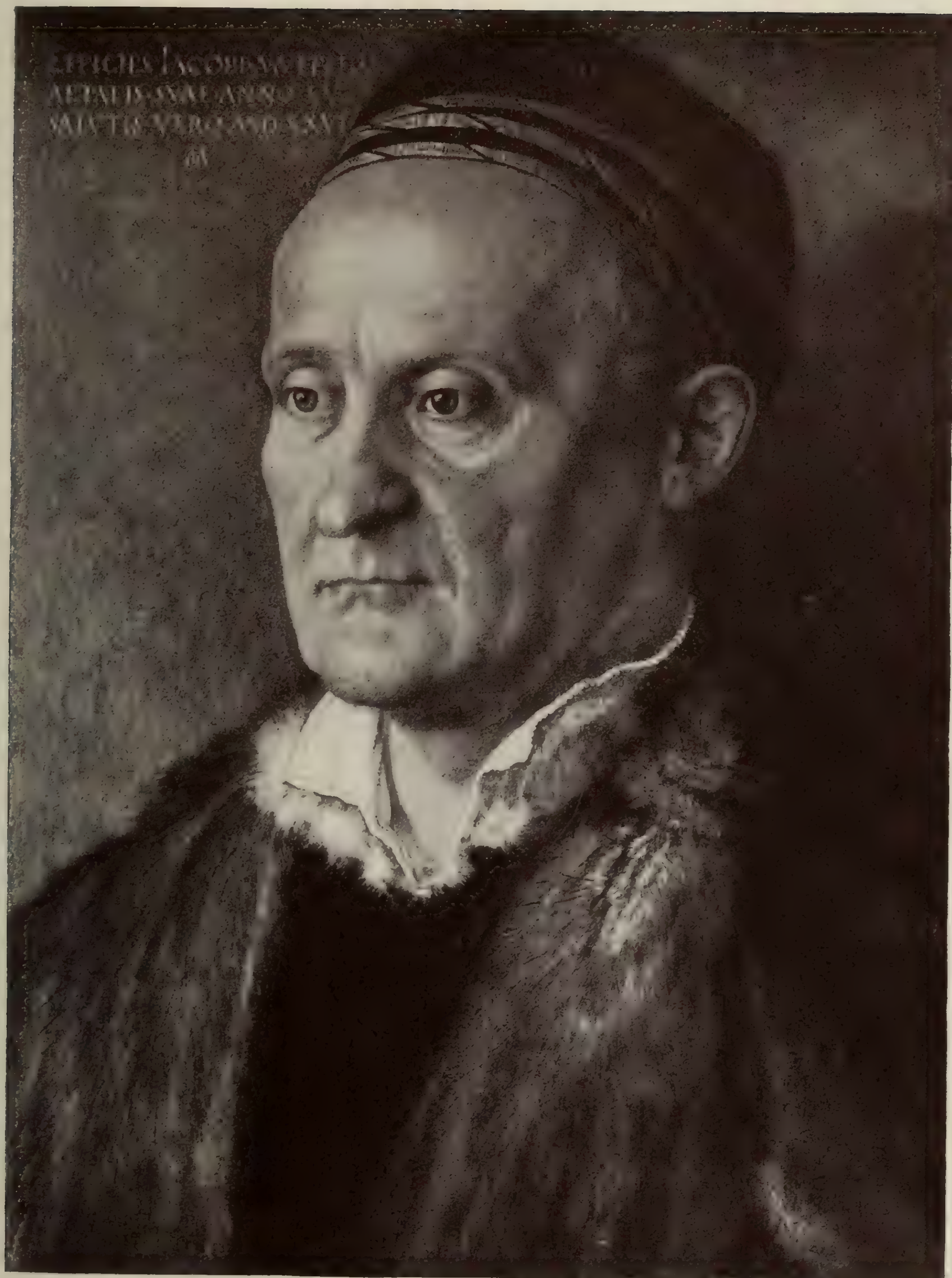
73. Die Madonna mit der Birne



74. Hieronymus Holzschuher



Halbmattschwarz 9144



75. Jakob Muffel



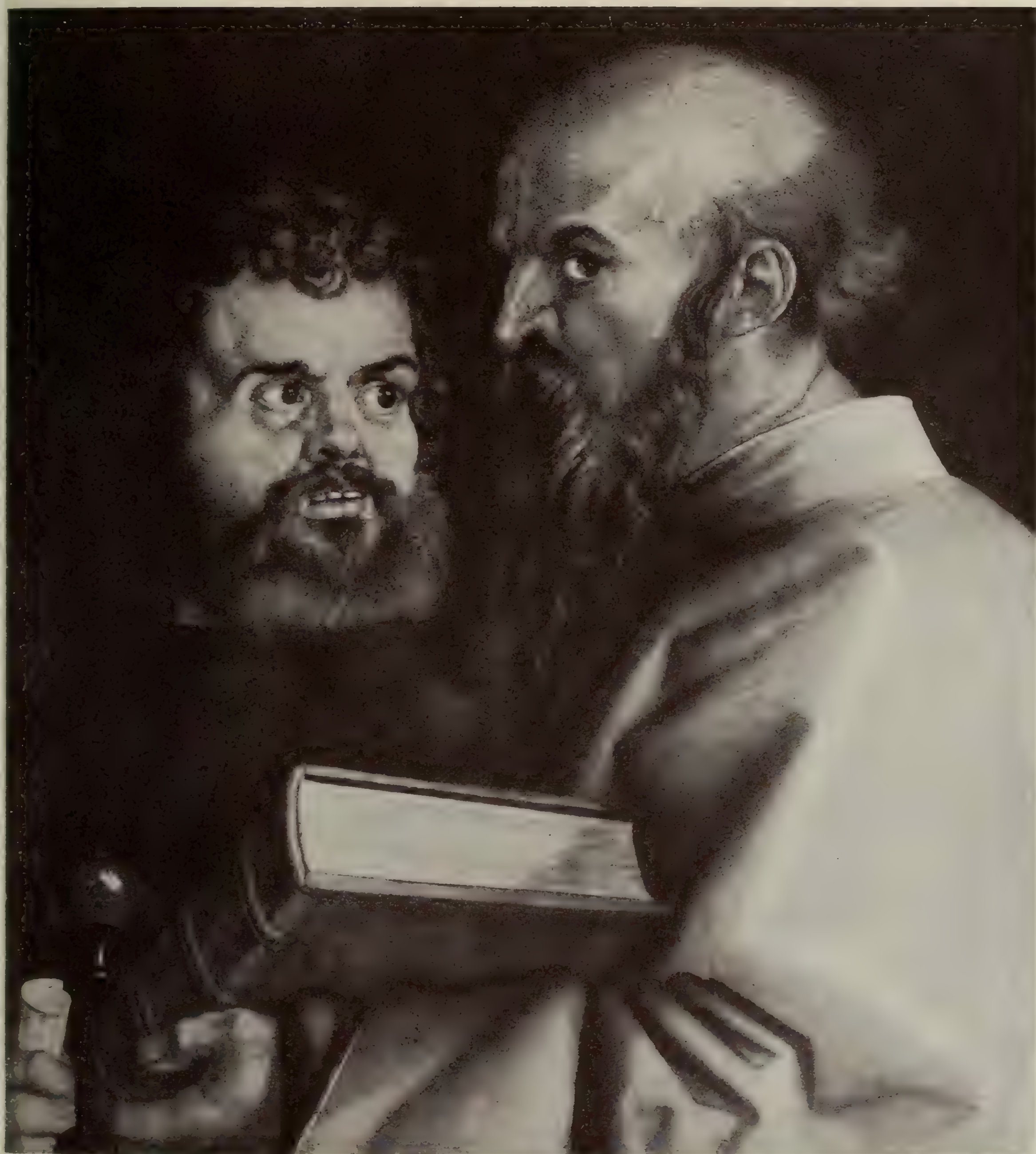
76. Die vier Apostel



77. Johannes und Petrus



78. Paulus und Markus



79. Paulus und Markus



80. Engelkopf mit Bart

Verzeichnis der Abbildungen
(chronologisch geordnet)

1. **Dürers Vater, 1490.** Florenz, Uffiziengalerie. Holz. 123:89 cm. Die Jahreszahl und das Monogramm sind später, aber sinngemäß hinzugefügt.
2. **Selbstbildnis, 1493.** Paris, Musée André=Jacquemart. Pergament auf Leinwand. 56½:44½ cm. Die Inschrift neben der Jahreszahl lautet: „My sach die gat, Als es oben schtat."
3. **Dürers Vater, um 1497.** London, National Gallery. Holz. 53:43 cm. Die Eigenhändigkeit Dürers ist nicht ganz sicher. Andre Exemplare befinden sich in der Münchener Pinakothek, im Staedel=Museum in Frankfurt a. M. und in englischem Privatbesitz.
4. **Betendes Mädchen, um 1497.** Bildnis der sogenannten Fürlegerin. Frankfurt a. M., Staedel=Museum. Leimfarben auf Leinwand, mit Öl übermalt. 56:43 cm.
   Nach einer alten Tradition ist in diesem Gemälde ein Mädchen aus dem Hause der Fürleger dargestellt. In der Augsburger Galerie befindet sich eine alte Nachahmung dieses Bildes, wahrscheinlich von einem deutschen Dürer=kopisten um 1600.
5. **Dürers Frau Agnes, um 1497.** Paris, Bibliothèque Nationale. Wasser=farben auf Leinwand. 25½:21½ cm.
   Die Bestimmung der Dargestellten als Dürers Frau Agnes wird Gustav Pauli verdankt.
6. **Knabenkopf, um 1498?** Paris, Bibl. Nationale. Leimfarben auf Lein=wand. 22½:19 cm.
   Das Datum dieser Arbeit steht nicht fest, es wird von anderen um 1506, sogar um 1516 angenommen.
7. **Knabenkopf, um 1498?** Paris, Bibl. Nationale. Leimfarben auf Lein=wand. 23:18 cm.
   Dieses Bild gehört zeitlich mit dem vorigen zusammen.
8. **Kurfürst Friedrich der Weise, um 1497.** Berlin, Kaiser=Friedrich=Museum. Leinwand. 76:57 cm.

9.–11. **Der Dresdener Altar, um 1496.** Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Mittelbild: 95:105 cm, Flügelbilder: 112:43½ cm.
Der Altar stammt aus der Schloßkirche in Wittenberg und wurde im Auf=trage Friedrichs des Weisen gemalt. Die Zweifel Wölfflins an der Echt=heit des Werkes haben sich nicht halten lassen. Wahrscheinlich hat Dürer sich bei der Komposition des Mittelbildes von einem oberitalienischen, viel=leicht mailändischen Bilde anregen lassen.

12. Selbstbildnis, 1498. Madrid, Prado-Museum. Holz. 52 : 41 cm.
Die Inschrift an der Fensterbrüstung lautet: „Das malt ich nach meiner gestalt Ich war sex und zwanzig Jor alt Albrecht Dürer."

13. Hans Tucher, 1499. Weimar, Großherzogl. Museum. Holz. 28 : 24 cm.

14. Felicitas Tucher, 1499. Weimar, Großherzogliches Museum. Holz. 28 : 24 cm.

15. Elisabeth Tucher, 1499. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie. Holz. 28 : 22 cm.

16.–17. Oswolt Krel, 1499. München, Alte Pinakothek. Holz. Mittelbild: 48 : 38 cm.
Auf den Flügeln die Wappen des Dargestellten.

18.–20. Der heilige Onuphrius und der heilige Johannes der Täufer, um 1499. Bremen, Kunsthalle. Holz, je 58 : 21 cm.
Der heilige Onuphrius unfertig.
Wahrscheinlich die Innenflügel eines Altars, dessen weitere Teile fehlen und über den Nachrichten nicht vorhanden sind.

21.–23. Der leidende Hiob und Zwei Musikanten beim leidenden Hiob, um 1500.
Der leidende Hiob. Frankfurt a. M., Staedel-Museum. Holz. 96 : 51 cm.
Zwei Musikanten. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Holz. 94 : 51 cm.
Die beiden Tafeln bildeten die Außenflügel des Jabachschen Altars, dessen Mittelbild verschollen ist und dessen Innenflügel, in der Münchener Pinakothek aufbewahrt, nicht von Dürer stammen.
Der Trommler auf dem Musikantenbilde ist ein Selbstbildnis Dürers.

24. Die Beweinung Christi, 1500. München, Alte Pinakothek. Holz. 151 : 121 cm.
Ein ähnliches, sicher nicht eigenhändiges Bild befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg; es war eine Stiftung der Familie Holzschuher und hing früher in der Sebalduskirche.

25. Herkules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln, 1500.
Nürnberg, Germanisches Museum. Leinwand. 87 : 110 cm.
Gemalt in Leimfarben. Später mit Öl fast vollständig übermalt.

26. Männerbildnis, 1500. Vielleicht Dürers Bruder Hans.
München, Alte Pinakothek. Holz. 29 : 26 cm.
Dürers Bruder Hans war 1478 geboren und von Beruf Gewandschneider.

27.–30. Der sogenannte Paumgartnersche Altar, um 1500.
München, Alte Pinakothek. Das Mittelbild wahrscheinlich noch etwas früher. Holz. Mittelbild : 153 : 123 cm. Flügel je : 153 : 61 cm.

Bei der Restaurierung im Jahre 1902 wurde auf dem Mittelbilde die Stifterfamilie aufgedeckt, auf den Flügelbildern die alte Übermalung des Landschaftshintergrundes, der Pferde und der Eisenhelme entfernt, dagegen die Fahnen an den Lanzen aufgedeckt.
Die Bezeichnung „Paumgartnerscher Altar" läßt sich mit Sicherheit nicht mehr aufrechterhalten.

31. Selbstbildnis, um 1500? München, Alte Pinakothek. Holz. 65 : 48 cm.
Die Jahreszahl 1500 ist später aufgemalt worden. Über ihre Berechtigung wird gestritten. Einige Forscher setzen das Bild in das Jahr 1506, das Jahr der zweiten italienischen Reise, andre etwas früher, doch ist die alte Datierung auf 1500 durchaus nicht von der Hand zu weisen.

32. Christus, der Erlöser der Welt, um 1503. London, Slg. Fairfax Murray. Holz. 57 : 47 cm.

33. Madonna, 1503. Wien, Hofmuseum. Holz. 24 : 18 cm.

34. Die Anbetung der heiligen drei Könige, 1504. Florenz, Uffizien. Holz. 98 : 112 cm.

35. Das Rosenkranzfest, 1506. Prag, Rudolfinum. Holz.
Die Inschrift, die der rechts an dem Baume stehende Dürer in den Händen hält, lautet: »Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus. MDVI.«
Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Deutschland hat dies in fünf Monaten ausgeführt." Das Bild malte Dürer im Auftrag der deutschen Kaufmannschaft zu Venedig für ihre Kirche. Die Kirche San Bartolommei, wo es sich zuletzt befand, verkaufte es an Kaiser Rudolf II. nach Prag. Im Jahre 1631 wurde es nach Wien gebracht und auf dem Transport arg beschädigt, 1793 ward es an das Stift Strahow in Prag verkauft. In den Jahren 1663 und 1840 wurde das Gemälde sehr restauriert und übermalt. Eine alte Kopie, vor den Übermalungen, befindet sich im Hofmuseum zu Wien.

36. Bildnis eines jungen Mannes, 1506/07. Hampton Court, Holz. 35 : 29 cm.
Einer der deutschen Kaufleute in Venedig, dessen Bildnis Dürer auch auf dem Rosenkranzfest, links, angebracht hat.

37. Bildnis eines Jünglings, 1506. Genua, Palazzo Rosso. Holz. 34 : 28 cm.
Das Bild ist sehr verdorben und übermalt. Es trägt die Inschrift: »Albertus Dürer Germanus faciebat post virginis partum 1506« Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Deutschland hat das im Jahre 1506 nach Christi Geburt gemalt."
In Venedig gemalt, wahrscheinlich auch einer der deutschen Kaufleute.

38. **Jesus unter den Schriftgelehrten, 1506/07.** Rom, Palazzo Barberini. Aus dem Buche links unten hängt ein Zettel heraus mit der Inschrift: »opus quinque dierum«. Zu deutsch: „Arbeit von fünf Tagen."

39. **Die Madonna mit dem Zeisig, 1506/07.** Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 91 : 76 cm.

40. **Frauenbildnis, 1506.**
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. $28^1/_2 : 21^1/_2$ cm.
Wahrscheinlich die Frau eines deutschen Kaufmanns in Venedig.

41.–42. **Jünglingsbildnis, 1506.** Wien, Hofmuseum. Holz. 35 : 29 cm. Auf der Rückseite der Tafel befindet sich die Allegorie des Geizes. Wahrscheinlich war Dürer mit der Bezahlung nicht zufrieden.

43. **Mädchenbildnis, 1507.**
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 30 : 20 cm.

44.–45. **Adam und Eva, 1507.** Madrid, Prado-Museum. Holz, je 209 : 81 resp. 83 cm.
Die Inschrift auf der Tafel neben der Eva lautet: »Albertus Dürer alemanus faciebat post virginis partum 1507.« Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Deutschland hat dies gemalt, im Jahre 1507 nach Christi Geburt."
Alte Kopien dieser Gemälde befinden sich in den Galerien zu Florenz und Mainz.

46. **Die Marter der 10000 Christen unter König Sapor in Persien, 1508.** Wien, Hofmuseum. Leinwand. 99 : 87 cm.
Für den Kurfürsten Friedrich den Weisen gemalt.
Im Mittelgrunde sieht man Dürer mit seinem Freunde Pirckheimer, in der Hand hält er einen Zettel mit der Inschrift: »Iste faciebat anno Domini 1508 Albertus Dürer alemanus.« Zu deutsch: „Dieser da hat es gemacht, im Jahre des Herrn 1508, Albrecht Dürer, der Deutsche."
Das Bild war ursprünglich auf Holz gemalt, wurde aber im 18. Jahrhundert auf Leinwand übertragen.

47. **Die Krönung der Maria, 1508/09.** Alte Kopie des verbrannten Originals, von Jobst Harrich. Frankfurt a. M., Städtisches Museum. Holz. 185 : 135 cm. Das Original dieses Bildes, das im Jahre 1674 in München verbrannte, war der Hellersche Altar, gemalt für Hellers Grabkapelle in der Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. Im Jahre 1615 haben es die Dominikaner an Kurfürst Maximilian von Bayern nach München verkauft, wo es bei dem Brande der Residenz zugrunde ging. Die Flügelbilder, die noch in Frankfurt aufbewahrt werden, sind keine eigenhändigen Arbeiten Dürers. Einige der Tafeln stammen wahrscheinlich von Matthias Grünewald.

48. Die Madonna mit der Schwertlilie, um 1508.
Richmond, Sir Frederick Cook. Holz.
Das Bild ist wahrscheinlich identisch mit einer an den Bischof von Breslau von Dürer verkauften Madonna. Ein zweites Exemplar, wohl eine Werkstattkopie, befindet sich in Prag im Rudolfinum.

49. Das Allerheiligenbild, 1511. Wien, Hofmuseum. Holz. 144 : 131 cm'
Gemalt für das von Matthäus Landauer gestiftete Altmännerspital in Nürnberg im Jahre 1511. Die Tafel, die Dürer (rechts unten) in der Hand hält, trägt die Inschrift: »Albertus Dürer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511.« Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Nürnberg hat das gemacht im Jahre 1511 nach Christi Geburt."
Das Gemälde wurde im Jahre 1585 von Kaiser Rudolf II. dem Altmännerhause abgekauft und nach Prag gebracht. Von da kam es nach Wien.

50. Kaiser Karl der Große, 1512.
Nürnberg, Germanisches Museum. Holz. 190 : 89 cm.

51. Kaiser Sigismund, 1512. Nürnberg, Germanisches Museum. Holz. 189 : 90 cm.
Die beiden Kaiserbilder, vom Rat in Nürnberg bestellt, wurden für die Heiltumskammer in Nürnberg gemalt, in der das Krönungsornat Kaiser Sigismunds alljährlich für eine Nacht aufbewahrt wurde, bevor es vor dem Schopperschen Hause im Heiltumsstuhl ausgestellt war. Dies geschah einige Tage nach Ostern.

52. Maria mit dem Kinde, 1512. Wien, Hofmuseum. Holz. 49 : 37 cm.

53. Christuskopf, 1514. Bremen, Kunsthalle. Holz. 20 : 18 cm.

54. Die Madonna mit der Nelke, 1516. Augsburg, Gemäldegalerie. Pergament. 36 : 26 cm.
Ob eigenhändig?

55. Der heilige Philippus, 1516. Florenz, Uffizien. Holz. 45:38 cm.

56. Der heilige Jakobus, 1516. Florenz, Uffizien. Holz. 46:37 cm.

57. Männerbildnis, 1516. Wien, Sammlung Czernin. Papier. 42:33 cm.

58. Michel Wolgemut, 1516. Nürnberg, Germanisches Museum. Holz. 29:27 cm.
Die Inschrift oben rechts lautet: „Das hat albrecht Durer abconterfet noch seine Lermeister michel wolgemut im jor 1516 und er was 82 jor und hat gelebt pis das man zelet 1519 jor. Do ist er ferschieden an sant endres dag fru ee dy sun awff gyng." Der zweite Teil der Inschrift ist später von Dürer hinzugefügt worden.
Sehr übermalt.

59. Die betende Maria, 1518. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 53:43 cm.

60. Maria mit dem Kinde, 1516. New-York, Slg. Pierpont Morgan, Holz.

61/62. Lucrezia, 1518. München, Alte Pinakothek. Holz. 166:74 cm.

63. Kaiser Maximilian, 1519. Wien, Hofmuseum. Holz. 73:62 cm. Ob eigenhändig?
Ein zweites, wahrscheinlich ebensowenig eigenhändiges Exemplar des Bildes befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg.

64. Die heilige Anna selbdritt, 1519. New-York, Metropolitan Museum.

65. Männerbildnis, 1520. Paris, Louvre. Leinwand. 40:30 cm.

66. Maria mit dem Kinde, um 1520. Hamburg, Kunsthalle. Holz. 48:37 cm.

67. Barent van Orley, 1521. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Holz. 45½:31½.
Auf dem Zettel, den der Dargestellte in der Hand hält, steht: „Dem pernh . . . . zu . . . . .“

68. Der heilige Hieronymus, 1521. Lissabon, Nationalmuseum. Holz. 60:48 cm.
Dieses Bild hat Dürer dem Portugiesen Roderigo Fernandez, portugiesischem Faktor in Antwerpen geschenkt.

69. Männerbildnis, 1521. Boston, Mrs.-Gardner Museum. Holz. 52:37½ cm.
Eine Kopie davon in Hampton-Court.

70. Männerbildnis, 1521. Madrid, Prado-Museum. Holz. 50:36 cm.
Früher Hans Imhoff genannt. Neuerdings wird von Gustav Glück wahrscheinlich gemacht, daß es sich vielleicht um das Bildnis des Rentmeisters Lorenz Sterck handle.

71. Männerbildnis, um 1521. Budapest, Nationalmuseum. Holz. 42½:34½ cm.
Ziemlich verdorben. Echtheit nicht ganz sicher.

72. Johann Kleeberger, 1526. Wien. Hofmuseum. Holz. 37:37 cm.
Kleeberger, ein Humanist, war der Schwiegersohn von Dürers Freund Pirckheimer. Er lebte später in Lyon, von seiner Frau geschieden. Die Bildsäule, die ihm in Nürnberg gesetzt ward, ist ein Andenken an seine Wohltätigkeit.

73. Die Madonna mit der Birne, 1526. Florenz, Uffizien. Holz. 43:32 cm. Ob eigenhändig?

74. Hieronymus Holzschuher, 1526. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 48:36 cm.
Holzschuher, mit Dürer befreundet, war Nürnberger Ratsherr und Bürgermeister.

75. **Jakob Muffel.** Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Leinwand. 48:36 cm.
Das Bild war ursprünglich auf Holz, wurde aber später auf Leinwand übertragen. Muffel war Ratsherr und Bürgermeister in Nürnberg.

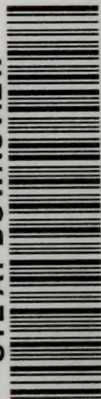
76/79. **Die vier Apostel, 1526.** München, Alte Pinakothek. Holz. Je 204:74 cm.
Diese Bilder wurden von Dürer dem Rat seiner Vaterstadt geschenkt zur Aufstellung im Ratssaal, mit von Dürer ausgesuchten Bibelstellen als Unterschriften. Der Rat hat Dürer für dieses Geschenk eine Gegengabe in Bargeld überwiesen.
Kurfürst Maximilian von Bayern hat den Nürnbergern im Jahre 1627 die Tafeln abgenommen und sie nach München gebracht.

80. **Engelskopf mit Bart, 1527.** Paris, Louvre. Leinwand. 52½:28 cm.

Ortsregister der Abbildungen
(alphabetisch geordnet)

Sach- und Namenregister der Abbildungen

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 22 04 015 5